ELENA TACCIU

Romantismul românesc

MOMENTE ȘI SINTEZE

editura minerva

Scanned with OKEN Scanner

ELENA TACCIU

ROMANTISMUL ROMÂNESC

UN STUDIU AL ARHETIPURILOR

VOL. I

Cota SL Platon/5276
ACADEMIA ROMÂNĂ
FILIALA IAŞI
BIBLIOTECA
Inv.: 194726

EDITURA MINERVA
BUCUREŞTI — 1982

Biblioteca Academiei Române - Iaşi
C194726

Scanned with OKEN Scanner

Lector : Z. ORNEA

Tehnoredactor : POMPILIU STATNAI

Bun de tipar : 27.04.82.
Coli ed. : 30,51. Coli tipar : 34,5.

Tiparul executat sub comanda nr. 5 100/1982 la Întreprinderea poligrafică Bacău, str. Eliberării nr. 63.

Lucrarea este tipărită pe hîrtie fabricată de I. H. BUȘTENI

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Cuvînt înainte 7

Cartea întîi

PSIHOSOCIOLOGIA

1. Romantismul și revoluția 13
2. Revoluția franceză 17
3. Cultul Eroilor. Mitul lui Napoleon. Mitul lui Byron . . 26
4. Istorie — romantism — cultură 45
5. Eposul și formele revoluției române 49
6. Eroii romantici 100

Tragicul Nicolae Bălcescu (1819—1852) 100
Freneticul C. A. Rosetti (1816—1885) 112
Doi poeți-tribuni :
Cezar Bolliac (1813—1881) 126
Ioan Catina (1828—1851) 133
Două muze :
Elena Negri (1820—1847) 138
Maria Rosetti (1819—1893) 147
Husarul, savantul și magul : Bogdan Petriceicu-Hasdeu (1838—1907) 151
Poetul absolut : Mihai Eminescu (1850—1889) . . 162
Poezia ca regalitate : Alexandru Macedonski (1854—1920) 176
Titanul și apostolul : Nicolae Iorga (1871—1940) . 184

Scanned with OKEN Scanner

7. Concluzii. Structura eului 193
Note 199

Cartea a doua

POETICA

1. Dialectica romantismului 217
2. În absența manifestului romantic 222
3. „Modéle" culturale și literare 270
Folclorul și mitologia românească 272
Istoria națională. Cronicile 304
Mitologia Nordului 339
Ossian 353
Biblia. Legende apocrife bogomilice. Milton . . 371
Shakespeare 404
4. Alte lecturi romantice 458
George Gordon Byron 458
Hugo și Lamartine 464
Jean-Jacques Rousseau 482
Utopia franceză 486
Faust 492
Doctrinele esoterice 498
5. Concluzii. Structura receptorului 513
Note 519

Resumé 537

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Evident, se poate considera că o nouă carte despre romantism este o întreprindere temerară, iar din alt punct de vedere, nu foarte necesară, de vreme ce vine după studiile lui D. Popovici, Edgar Papu, Paul Cornea și zecile de monografii dedicate romanticilor și postromanticilor români. Stufoasa bibliografie eminescologică pare încă unul în seria argumentelor, ca să nu mai vorbim despre Istoriile literare care vin să se adauge listei. Cu toate acestea, argumente pentru o nouă abordare există, și ele sînt sincrone emergenței europene în exegeza curentului. Aici se situează reexaminările lui René Wellek, analizele lui Jean-Pierre Richard care i-a supus pe romanticii francezi criticii arhetipale, sau o antologie de exegeze precum *English Romantic Poets* (1960). Motivul acestei emergențe este, probabil, pe lîngă reevaluările pe care clasicizarea le reclamă astăzi, conștiința mai acută a spațiului romantic ca geneză a tuturor ipostazelor estetice contemporane, simbolism, sămănătorism la noi, expresionism, surrealism, geneză a tuturor temelor și motivelor, a tuturor atitudinilor eului liric. Așa se face că de fiecare dată reconsiderarea unui romantism național implică prezentul literaturii (în primul rînd acela al poeziei), văzut ca efect mediat, dar și acea tranzienţă *din astăzi spre ieri* în lumina ideilor lui T. S.

Scanned with OKEN Scanner

Eliot. Un alt argument privește validarea valorilor naționale prin strategia noilor lecturi ; două lucrări românești recente, N. Manolescu, *Arca lui Noe* (I) pentru începuturile romanului românesc, și *Dimineața poeților* de Eugen Simion constituie în acest orizont o verificare a spațiilor încă disponibile. Un alt punct al pledoariei include eminescianismul văzut ca ipostază arhetipală a romantismului românesc, conjugînd atît experiența predecesorilor naționali, cît și aceea a tuturor „modelelor" culturale și literare europene. Pe de altă parte supraviețuirea unor forme ale curentului la sfîrșitul secolului romantic și dincolo de el (neoromantismul simbolist și sămănătorist), explică anexarea carierei unor arhetipuri în timp, așa cum am precizat-o.

În ce privește strategia critică a studiului de față, am abandonat de la bun început ideea unei succesiuni micromonografice, fastidioasă astăzi și paralelă oricărei istorii literare. Am optat așadar pentru o viziune genetic-structurală, spre a evidenția arhetipurile romantismului național, așa cum a procedat Călinescu în cazul lui Eminescu sau Adrian Marino în al lui Macedonski. Pornind de la fundamentala lucrare a lui Paul Cornea, *Originile romantismului românesc,* de la configurările sociologice ale acesteia, am năzuit să accentuez configurația psihismului romantic, spre a fixa și pe această cale „orizontul de așteptare" al romantismului național. Cartea I, *Psihosociologia,* a intenționat să configureze eposul revoluționar românesc în interacțiune cu spiritul revoluției franceze, acceptată cu fervoare (pașoptiștii, Eminescu) sau renegată (Iorga), dar la fel de decisivă. Pe lîngă această fixare diacronică mergînd pînă spre 1910, am adus în discuție formele unei retorici specifice, evidente în memorialistică, proclamații și jurnalism. Am mai fixat tipologia convergentă a *Eroilor* ca Napoleon sau Byron cu corespondențe fascinante și evident specifice în galeria românească a tribunilor, profeților și apostolilor romantismului trăit, începînd cu tragicul Bălcescu și terminînd cu

Scanned with OKEN Scanner

profeticul Iorga. Cartea II, *Poetica,* a conjugat diacronia cu sincronismul, urmărind teoretizările romantismului nostru de la Mumuleanu la Macedonski și Iorga cu dezideratul de a surprinde gîndirea specifică. Secțiunea următoare a urmărit cariera modelelor naționale și extranee în lumină analogică, cu același scop de a revela constantele. Sper că aceste ramuri ale unui trunchi unic (teoria și practica poetică) comunică la rîndu-i prin sevele unui *Zeitgeist* evident. Întrebarea implicită, *De ce romantismul românesc,* sper să se fi elucidat fie și parțial prin tehnica adoptată, a descrierii unor arhetipuri existențiale și estetice care mi s-au părut esențiale. Mai sper ca între cele două părți ale volumului I să se fi stabilit în egală măsură corespondențe. Iar dacă reacția receptorului în fața „modelelor" abordate a putut contura specificul organic, în special în cazul lui Eminescu, marcîndu-i eterogenia în fața înaintașilor, considerăm intenția studiului într-o măsură, (atît cît îi este criticii hărăzit), izbutită.

Volumul II al prezentului studiu va fi dedicat *sintezei* înglobînd în sens hegelian antiteza (acțiunea, să zicem, în termeni clasici, a emițătorului), — dedicat adică investigării *formelor* literaturii noastre moderne. *Lumea romantică,* partea esențială a noului volum, va urmări arhetipurile imaginarului natural de la pașoptiști la Goga și Sadoveanu, devenite transcendente prin simbolizare ; timpul și sentimentul istoricității se vor adăuga receptărilor spațialului. Tot *Lumea romantică* va cuprinde în secțiunea *Caractere,* finalizînd tipologia Eroilor, fundamentată psihosociologic și prin receptarea „modelelor", conturări în materia literaturității noastre. Sper ca astfel ipostazele creativității romantice, imaginația materială, istoricitatea și tipologia să derive cu necesitate din volumul I, schimbîndu-și însă orientarea de la funcția de receptor la acela de organism estetic independent, cu axiologie proprie și deci suficient sieși. O secțiune privind diacronia stilului va încheia această ultimă carte, prin conturări ale principalelor mo-

Scanned with OKEN Scanner

mente în structurarea formelor poetice, de la pașoptiști la Eminescu și de aici la succesori precum Octavian Goga.

Și pentru că, la urma urmelor, romantismul nostru înseamnă geneza poeziei românești însăși, n-am putut să omitem iradierile, de cîte ori le-am descoperit, trimise de această zonă genetică spre poezia română contemporană, înflorită fastuos în harta lirică a lumii. Acesta este dealtfel și motivul pentru care proza, mai puțin abordată, va fi cercetată în volumul ce urmează, mai cu seamă sub raportul tipologiei.

Scanned with OKEN Scanner

Cartea întîi

PSIHOSOCIOLOGIA

„Faptele istorice sînt în esență fapte psihologice“

Marc Bloch. *Apologia istoriei sau meseria istoricului*

Scanned with OKEN Scanner

1. ROMANTISMUL ȘI REVOLUȚIA

Privit în contextul epocii, romantismul ne apare nu numai ca refracție extrem de complicată a crizei economico-sociale europene de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, ci și, mai ales, ca ferment al exploziilor secolului următor. Tezele materialismului istoric sprijină o asemenea viziune, pasibilă într-un trecut nu prea îndepărtat de acuza idealismului. Cu toate acestea, texte marxiste fundamentale insistă nu o dată asupra complexității raportului economie-conștiință, fixîndu-i caracterul dialectic. „Situația economică este baza — scrie Engels către I. Bloch în 1890 — dar diferitele elemente ale suprastructurii : formele politice (...) juridice, filosofice (...) exercită de asemenea o influență asupra desfășurării luptelor istoriei și determină în multe cazuri, în special *forma* lor“ [1]. Filosofia contemporană, sociologia și culturologia dezvoltă acest punct de vedere fertil pentru estetică și istorie literară. Herbert Marcuse afirmă că „la celălalt pol al societății, în domeniul artelor, tradiția protestului, negarea a ceea ce este *dat,* se află la ea acasă, în drepturile ei (...) Arta este aceea care, într-o formă subversivă, servește acum ca armă în lupta politică împotriva societății stabilite, armă a cărei forță de acțiune depășește un anumit grup privilegiat sau defavorizat. Utilizarea subversivă a tradiției artistice urmărește de la început o *desublimare* sistematică a culturii, adică desființarea formei ei estetice (...) Datorită acestor calități, opera de artă *transformă*

ordinea dominantă a realității.“ [2] Fără îndoială, consecința unor asemenea afirmații, (pe lîngă amplasarea implicită a discuției în cîmp estetic, posesor al propriilor dihotomii, în acest caz al impactului dintre tradiție-inovație, clasic-modern așa cum îl vede Adrian Marino) [3], este ponderea acordată structurilor mentale în sens goldmannian și care în exegeza sociologică a romantismului nostru și-a avut momentul de pionierat prin lucrarea lui Paul Cornea *Originile romantismului românesc* [4].

Interacțiunea dintre mentalitatea romantică și luptele sociale nu este însă numai concluzia cercetătorului avantajat de perspectiva temporală, ci și aceea a participanților implicați în tramele epocii ca un Victor Hugo care proclama : „Revoluția a pregătit goarna, secolul XIX o sună. Să mărturisim deci spre gloria noastră — sîntem revoluționari. Gînditorii acestei epoci, poeții, scriitorii, istoricii, oratorii, filosofii, toți, toți, toți, sîntem produsul Revoluței Franceze (...) Nu căutați altă filiație, altă sursă, altă influență, altă origine. Ei sînt cu toții democrații Ideii, care au succedat acelora ai acțiunii. Ideea libertății s-a aplecat peste leagănele lor.“ [5] O definiție corespondentă a noului spirit care demola inerțiile feudale o dădea și Grigore Alexandrescu într-o invocare adresată *Anului 1840 :*

A lumei temelie se mișcă, se clătește,
Vechile-i instituții se șterg, s-au ruginit ;
Un duh fierbe în lume, și omul ce gîndește
Aleargă către tine, căci vremea a sosit !

Configurarea unei astfel de mentalități active, nucleu al psihismului romantic, a fost realizată între alții de Oswald Spengler care-i nota caracterul faustic, „individul în acțiune, luptînd, învingînd, negînd inerția sub semnul spațiului infinit“ și al „catastrofelor dinamice“ [6]. Epoca acestor mutații psihologice radicale, Europa anilor 1789—1848 a fost numită de istoricul englez E. J. Hobsbawm, „vîrsta Revoluției“ [7] — o Europă zguduită de undele seismice ale Franței aflată într-o continuă erupție. Nu întîmplător, prin urmare, același Victor Hugo fixase în *Prefața* sa la volumul *Les feuilles d'automne* metafora unui

Scanned with OKEN Scanner

vulcan revoluționar avîndu-și drept „crater central Parisul“ [8]. Pe drept cuvînt mai analitică, posteritatea caută dincolo de analogii motivația economico-socială a faptelor, așa cum procedează între alții, ce e drept, eseistic, André Maurois în a sa *Histoire de la France* [9]. Întrebarea implicită formulată de acest autor, „de ce anume Franța ?“ capătă în multe studii răspunsul cauzal al determinismului marxist, punînd însă în paranteză „drama“ Revoluției, așa cum o investigase cel dintîi istoric al ei, Jules Michelet, în *Histoire de la Révolution française,* prin înfruntarea dintre mesianismul popular, dintre personaje ca Robespierre, Danton sau Napoleon, sau victime ca Desmoulin sau Fabre D'Englantine. Această viziune a unui *epos istoric* conjuga la Michelet providențialismul creștin cu descoperirea forței „singurului erou“, *Poporul,* pe lîngă intenția de a realiza „anatomia personajelor și caracterelor“ *(Op. cit.,* Ed. Gallimard, la Pléiade, II, p. 995). Revoluția întrunea astfel, pe lîngă legitatea socială de a fi dinamitat vechea ierarhie, *o poetică, o estetică* a acțiunii maselor revoluționare constînd în *sublimul* astfel relevat grație Iubirii universale, „l'amour de l'homme pour l'homme“, cum notase Michelet *(Op. cit.,* I, p. 25—26). O asemenea viziune a Revoluției, importantă pentru mentalitatea românească a secolului trecut era „emoționalistă“ (termenul lui Wellek pentru afectul romantic), dar și axiologică în sens estetic. Revoluția răspundea, cel puțin așa vedeau lucrurile romanticii, criteriilor frumosului, idee, de pildă, a lui Béranger, dintr-o scrisoare adresată lui Jules Michelet după lectura *Istoriei.* „Vous seul, vous seul, scria acest bard popular al Revoluției, pouviez tracer le tableau des commencements de notre *sainte Révolution* (s. ns.) ; vous seul pouviez saisir l'instinct populaire dans son plus *beau moment* (s. ns.), dans ce *moment d'amour* qui n'eut jamais rien d'égal dans le monde (...) Un pareil elan.“ Tot Béranger considera o istorie a Revoluției, începutul noii lumi, printr-o echivalență logică, „livre saint“ *(Op. cit.,* II, p. 1000). O asemenea psihologie afectivă și estetică a receptării evenimentului istoric cu vaste iradieri europene implică o anume retorică a temei atît în specia Proclamației, cît și în aceea a poeziei. Și în acest sens

Scanned with OKEN Scanner

invocările lui Michelet apar exponențiale : „Sainte, — sainte Révolution, que vous tarder à venir ! Qu'est-ce que l'ancien régime, le Roi, le prêtre, dans la vieille monarchie ? La tyrannie au nom de la Grâce. Qu'est-ce que la Révolution ? La réaction de l'équité, l'avénement tardif de la Justice éternelle ! (...) C'est toi qui es vraiment l'Amour !“ *(Op. cit.,* I, p. 76). Pe lîngă deziderатul mesianic al judecății de apoi, revoluția mai deținea prestigiul, important pentru psihismul faustic, al catastrofelor colosale, al cutremurului social de proporții apocaliptice, așa cum îl sugerează alegoric Michelet, notînd : „La Révolution [...] a vu, aux lueurs de la foudre, des profondeurs inconnues, des abîmes d'avenir“ (I, p. 21). Forța ei sumbră irupe din gemetele speței umane damnate ca un pisc sălbatec montan din măruntaiele pămîntului (I, p. 32—33), ea redă demnitatea pierdută poporului prăbușit în fața monarhiei tiranice ca „un biet Iov“ (I, 66).

Practica romantică a Revoluției coincide în receptarea românească a vremii cu natura ei cauzală, economico-socială, conjugînd cu tiparele retoricii psihologia în cauză. Argumentele, atît de structură, cît și de stil, amplificate pe parcursul acestei cărți, rezidă *in nuce,* în asemenea rînduri ale lui M. Kogălniceanu : „Marea revoluțiune franceză zice popoarelor, ca și Christ lui Lazăr, sculați-vă !“ și apoi, notînd confluențele de fond : „Simțimîntul național renaște, gintea romană nu piere ; Revoluțiunea franceză din 1848 își află răsunetul — ca în toată Europa, în Iași și în București“ *(Opere,* II, Ed. Acad. 1976, A. Zub, p. 502—503). Ni se pare că această receptare psihologico-stilistică a figurii Revoluției ca arhetip trebuie să fie implicată în exegeza, evident conceptualizată, a oricărui romantism național.

Scanned with OKEN Scanner

2. REVOLUȚIA FRANCEZĂ

Așadar în pofida aparentei slăbiciuni a nobililor Franței, Revoluția nu izbucnește în Ungaria sau Polonia, în Austria sau Prusia, monarhíi sprijinite de o feudalitate viguroasă, ci la Paris, unde aristocrația devitalizată practică fastul baroc, eticheta și desfrîul, ciorapii de mătase și pălăriile cu pene, semn al privilegiilor lipsite de fundament. Dimpotrivă, „starea a treia", burghezia, cea care deține forța economică și culturală, nu are avantaje și nici speranța de a-și valorifica meritele sau talentele. „O elită, scrie Maurois, burghezia bogată, activă, inteligentă dar umilită politicește, caută în Franța să înlocuiască cealaltă clasă, nobilimea." [10] Obstinația acesteia de a-și menține ierarhiile canonizate sub oblăduirea „bunului" Louis XVI, dogmatismul și opulența economică a clerului. înrobirea claselor de jos, corupția ostentativă, și un deficit financiar (nobilii nu plătesc impozite), dinamitează invizibil structura societății franceze de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Refăcînd istoria mitului monarhic în Franța,, Jules Michelet urmărește transformarea cultului popular în sentiment vindicativ cînd „Le roi, ce dieux, cette idole, devient un objet d'horreur" (I, p. 52). Replica mută a poporului tiranizat sună astfel : „O Roi, dont j'avais fait mon Dieu, (...) mon espoir, vous mon amour... Quoi ? Vous n'avez donc rien senti ?" (I, 63).

Încă în 1717, părăsind Parisul, Petru I, țarul Rusiei prezicea locuitorilor metropolei o catastrofă iminentă. „Je

inv. 194726

Scanned with OKEN Scanner

regrette, rostea țarul în limba țării-gazdă, que mes affaires m'obligent de quitter si tôt ces lieux où fleurissent les sciences et les arts, mais je regrette que cette belle ville soit destinée, tôt ou tard, à souffrir un grand dommage à cause du luxe et la licence qui y regne, et à dépérir par la puanteur." [11]

Petru I nu se înșela. Epopeea revoluționară a Franței avea să cuprindă cu intermitențe aproape un secol, de la asaltul Bastiliei pînă la Comuna din Paris, accentuînd treptat radicalismul ideologiei și lărgind aria socială. Pornită de negustori, burghezi și țărani în 1789, revoluția franceză va ajunge să exprime în 1848 și în 1871 nemulțumirile proletare, noua clasă pe care o va invoca *Manifestul Partidului Comunist,* iar la noi, poemul lui Eminescu. Propagarea este însă continentală, și nu există mișcare socială sau națională în Europa secolului trecut, care să nu-și proclame aderarea la conținutul și formele revoluției franceze. Caracterul prototipal și forța acesteia se deduce din textele fundamentale, cînd Marx comentează în stil romantic dinamica temporalității revoluționare : „În acest vîrtej al mișcării, în aceste chinuri ale frămîntărilor istorice, în acest dramatic flux și reflux de patimi, speranțe și decepții revoluționare, diferitele clase ale societății franceze trebuiau să-și socotească epocile de dezvoltare în săptămîni, așa cum înainte vreme le socotiseră în jumătăți de secole." [12] Dezvoltînd punctul de vedere marxist, o lucrare recentă ca *Histoire littéraire de la France,* sub direcția lui Pierre Abraham și Roland Desné, vede evenimentul ca pe o Revoluție a libertății continentale, a egalității și a unității naționale, determinîndu-i „valoarea exemplară în evoluția lumii contemporane [...] ea seduce imaginații și inimi, anunță ere noi, incită la acțiune." (v. IV, p. 21, „Editions Sociales", 1972).

Epopeea cunoaște cîteva puncte nodale. Cel dintîi, legat de numele lui Louis XVI, și al Mariei-Antoanetta, începe prin convocarea Statelor Generale, în mijlocul cărora „starea a treia" proclamă Adunarea Națională. La încercarea mareșalului de palat de a împiedica în numele regelui intrarea mulțimii în Versailles, Mirabeau, în curînd insuficient de radical, rostește celebra frază : „Monsieur, allez dire à votre maître que nous sommes ici par la volonté

Scanned with OKEN Scanner

du peuple et que nous n'en sortirons que par la force des baionettes !“ [13] Sînt secvențele epice ale măreției maselor cîntate în epopeea istorică a lui Michelet sub titlurile *Le peuple va chercher le Roi* și *Le peuple ramène le Roi à Paris*. Sintagma pe atunci nouă, „voința poporului“, exprimă conștiința forței maselor, dar și a misiunii mesianice a tribunului de a formula lapidar și retoric totodată războiul deschis al claselor antagoniste — nobilimea și burghezia. Dealtfel toți tribunii revoluției, mai ales iacobinii, grupați în *Société de la Révolution* și *Société des Amis de la Constitution* au cultul discursului, moștenire a epocii marilor oratori ca Bossuet, dar și arta gradației și antitezei romantice, incendiare, jurnalistice pe care o vor cultiva toți revoluționarii Europei, inclusiv pașoptiștii noștri. Chemarea „La arme !“ lansată de Camille Desmoulin, ziarist radical și Erou romantic, va culmina prin atacul Bastiliei, „l'oublie de la tombe“ (Michelet), simbol sumbru al feudalismului, cu privilegii înscrise în *Caietele roșii* nobiliare. Sacrificarea lui Launay marchează data de 14 iulie 1789, prima din marile „zile“ revoluționare, eveniment memorabil pentru întreaga istorie modernă. Revoltații cer abolirea juridică a privilegiilor și, conștienți de *sensul arhetipal* al mișcării, alcătuiesc celebra *Déclaration des Droits de l'homme et du Citoyen*, cu subtitlul semnificativ „pour tous les hommes, pour tous les temps, pour tous les pays“. Fracțiunea radicală condusă de Marat (pentru a nu vorbi de Mirabeau și iacobini), apare curînd lîncedă în fața rîvnei lui Robespierre „incoruptibilul“, încremenit în mătăsuri negre, urînd vitalismul și femeile, „pedant și dandy, un sans-culotte îmbrăcat în mătase“ [14]. Se votează prima constituție burgheză, proprietatea ecleziastică devine publică, încep emigrările (alt nucleu al literaturii romantice), expulzările nobililor și preoților refractari, în mijlocul cărora militează vindicativul Conte D'Artois, viitorul Charles X. Danton, un dionisiac titanic, voluptuos și uman, formează Legislatura, declanșînd inerentul conflict cu Robespierre, între altele materia dramei lui Camil Petrescu. Dorința Austriei reacționare de a stîrpi răul decide Adunarea să declare „La Patrie en danger“. Voluntarii aleargă din toate colțurile țării spre Paris animați de acea „iubire“ clamată

Scanned with OKEN Scanner

de Michelet, şi, ca niciodată, ei au conştiinţa unei patrii indivizibile, încă una din cuceririle Revoluţiei, sentimentul naţional. Toţi cîntă pentru prima oară *La Marseillaise*, cîntecul lui Rouget de l'Isle, răspîndit de 6000 de federaţi veniţi în marş din Marsilia. Ideea înlocuirii monarhiei prin republică pluteşte în aer ; republicanii numără între ei pe Danton, Camille Desmoulin, Marat, Fabre D'Englantine, tribuni, ziarişti şi poeţi, pentru că Revoluţia este, ca şi scrisul, o defulare, o extravertire a eului colectiv şi individual reprimat. Robespierre conduce Comuna şi lărgeşte participarea maselor, alege Convenţia. Constituirea primei armate revoluţionare are loc odată cu masacrele din închisori (zice-se pentru a preveni un complot) şi care sacrifică între alţii, pe André Chénier. Definiţia lui Saint-Just motivează dialectic dictatura sîngeroasă : „Ce qui constitue une république, c'est la distruction de tout ce qui s'oppose à elle.“ [15] În mod derutant însă va fi instaurată o republică burgheză, premisă a viitoarelor revoluţii, ceea ce şi declară Robespierre : „L'aristocratie des riches sur les ruines de l'aristocratie féodale, je ne vois pas que le peuple, qui doit être le but de toute institution politique, gagne infiniment à cette espèce d'arrangement.“ [16] (Peste aproape cinci decenii, revoluţia din 1848 va argumenta justeţea spuselor sale.) Mobilizarea generală prin *Decretul* din 15 dec. 1792 are loc sub semnul celebrei lozinci „Guerre aux châteaux, paix aux chaumières !“ [17] În sfîrşit execuţia lui Ludovic XVI, acest rege de o bunătate laşă şi ipocrită, apărător lipsit de luciditate al privilegiilor nobiliare şi clericale, deschide drum teroarei. Aici Robespierre şi Hébert ghilotinează în numele „Comitetului Salvării Publice“ pe cei 22, între care pe Madame Roland, soţia bătrînului enciclopedist, adepta lui Jean-Jacques Rousseau (admirată de Bălcescu) şi pe savantul Bailly. Supusă plebiscitului, Constituţia din 1793 va fi republicană. Dictatura apare ca organism necesar în împrejurările războiului care-l propulsează la Toulon pe tînărul Bonaparte, ofiţer de artilerie. În ţară „Indulgenţii“, conduşi de Danton şi Desmoulin împotriva lui Robespierre, vor fi victime sigure ale celui din urmă. Are loc drama lui Danton, Eroul lui Michelet, care va rosti călăului cu ochii la mulţime : „Tu monteras ma tête au

Scanned with OKEN Scanner

peuple ; elle en vaut la peine“ [18]. Elanul militar și patriotic al oștenilor, harul strategic al comandanților, premisă a victoriilor lui Napoleon, explică și succesele Revoluției. Ghilotina lui Robespierre pare a soluționa între timp criza prin condamnarea dictatorului însuși, osîndit de al său „Comitet al Salvării“ în strigătele aceleiași mulțimi : „A bas les tyrans ! Vive la République !“ [19]

Al doilea moment al Revoluției, refluxul, victoria „dreptei“ are loc sub Directoratul care reintroduce regimul cenzitar și-l decapitează în răpăitul tobelor franceze învingătoare în Austria și Italia, pe Gracchus Babeuf, precursor al comunismului. De aici înainte Imperiul curînd instaurat va fi inseparabil de mitul napoleonian căruia îi vom consacra un capitol aparte. Previzibil însă, spre 1830, o nouă „stîngă“ va ataca monarhia ereditară a Bourbonilor, aliată cu vechii liberali, cu bonapartiștii, cu iacobinii și țăranii căzuți iarăși în mizerie. Dar rebeliunea a și cuprins continentul. Împrejurul acestui vulcan permanent care e Franța, se agită Europa insurgentă a carbonarilor, a Eteriei, a Poloniei decimate, în timp ce Ducele de Berry și ordonanțele lui Charles X declanșează noi baricade pe străzile Parisului, Iarăși ca în pînza lui Delacroix — *Libertatea conduce poporul*, deși jocul politic înlocuiește republica visată prin căderea lui Charles, cu o „monarhie burgheză“ [20]. Marii capi ai finanței, arhetipali prin Thiers — Rastignac, erou balzacian, preiau frînele. Ducele de Orléans (Louis-Philippe I) lansează lozinca „Îmbogățiți-vă !“ și corupția cuprinde oligarhia ; pentru a i se integra, Julien Sorel se lasă legănat de mitul lui Bonaparte, omul pentru care imposibilul s-a realizat. La celălalt pol, în bezna cartierelor mărginașe ale Parisului sau la Lyon se adună milioane de proletari, în numele cărora Barbès și Blanqui cer dictatura spre a fi, ei cei dintîi, condamnați la moarte sau aruncați în închisori. Nemulțumirea unanimă susține elanul liberalilor agitați de discursurile lui Lamennais, Michelet, Quinet și Lamartine. Revoluția este în continuare clamată, cîntată, idolatrizată nu numai de Michelet ; Lamartine în *Histoire des girondins* îi cîntă „sîngele“ care „a zămislit adevărurile eterne“ [21]. Colonia română din Paris participă la efervescența momentului, consemnată de Ion Ghica astfel :

Scanned with OKEN Scanner

„agitațiunea creștea, ideile democratice și chiar republicane cîștigau zi de zi aderenți și partizani ; la cursurile lui Michelet, lui Quinet se îmbulzeau studenții cu miile, unul peste altul ; fiecare lecție se termina cu un tunet de aplauze și în strigătul de «Vive la Republique !». [22] Într-un succint studiu, *Pașoptiștii români și spiritul revoluționar francez*, Teodor Vârgolici reconstituie entuziasmul românilor evocat de Hermiona Asachi, de N. Rucăreanu, de C. A. Rosetti pentru care Michelet cu *Le Peuple* și *Histoire de la Révolution*, pe lîngă Edgar Quinet, constituiseră mituri personale. Aflăm de aici că departe de un simplu rol cultural, Biblioteca română din Paris a fost o sucursală a Revoluției, în care tineri ca Scarlat Vîrnav îngrijeau insurgenți francezi răniți *(Scriitori și opere*, Ed. „Eminescu", Buc., 1978). Diplomați ca englezul Palmerston în care-și punea mari speranțe Bălcescu, sprijineau ideea revoluției europene. În sfîrșit, la 21 februarie 1848, proletarii și studenții pătrund în Tuilleries, laolaltă cu tribunul ftizic român, cel care avea să descrie evenimentul într-o cunoscută misivă către V. Alecsandri [23]. Tot T. Vârgolici citează un comentariu ilustrînd ideea implicării românilor în „Revoluția din Paris", care „dete semnalul răsculării prin întreaga Europă, sătulă și aceasta în cele mai multe locuri de extravaganțele despotismului de pe tronuri". În acest context autorul, Iraclie Porumbescu, consideră cum că românii aveau „cauze și mai temeinice ca francesii a fi nemulțumiți la noi acasă" *(Op. cit.*, p. 68).

Caracterul burghez al noului Imperiu are sub Napoleon III drept simbol Palatul Industriei, o Bastilie a capitalismului victorios, atacată în dese rînduri de oștiri proletare. Acestora li se alătură iarăși nemulțumiții de toate categoriile : adepții Bourbonilor, Victor Cousin, exilatul mitic Victor Hugo care declară napoleonian : „Je partagerai jusqu'au bout l'exil de la liberté. Quand elle rentrera, je rentrerai" [24]. Atentatul lui Orsini, carbonaro ghilotinat, versatilitatea regelui francez față de Italia și Papă, comerțul cu Anglia au dus la impopularitatea lui Napoleon III, cel atît de sensibil la destinul națiunilor oprimate, — ale Italiei, Poloniei, României. Ofensiva lui Bismarck, amenințările lui Gambetta („Între Republica din

Scanned with OKEN Scanner

1848 și Republica Viitorului nu sînteți decît un pod, și acest pod îl vom trece.“ [25]) zguduie iarăși tronul. Proletarii aderă la *Internaționala I* și acționează prin greve, în timp ce armatele lui Bismarck se apropie de hotarele Franței. Mulțimea pariziană pare a dori declanșarea războiului din 1870, cu care românii se arată solidari. Într-adevăr la vestea agresiunii germane sosește la Paris exaltatul din 1846, acum bătrînul politician C. A. Rosetti. Reeditînd epopeea pașoptistă a tribunilor exilați, inginerul Titus Dunca, un romantic participant la luptele Poloniei din 1863 și la ofensiva lui Garibaldi în 1866, se înrolează în armata comunarzilor. Știri mai noi atestă alte nume de studenți români, un Cernătescu, un Haralambie, care luptă pe baricade pe lîngă viitorul compozitor George Ștefănescu.

Eșecul Comunei ale cărei mari focuri simbolice le invocase Eminescu, însemnase atît proclamarea Imperiului german sub bolțile galeriei oglinzilor de la Versailles, cît și pacificarea ordonată de Thiers. Masacrul comunarzilor depăși cifra victimelor războiului, iar această ultimă revoluție, de astă-dată proletară, încheie sîngeros lanțul subteran care a zguduit Franța timp de un secol, în scandările lozincii trinitare : *libertate, egalitate, fraternitate*. Devenită astfel simbol al revoluției universale, Franța deveni în același timp eroină romantică, avidă de înfruntări și aventuri sublime cu o psihologie specifică relevată de André Maurois în spiritul lui Michelet. „Francezii au auzit atîtea voci elocvente, au ridicat atîtea baricade, au cîntat de atîtea ori Marsilieza (...) încît ei nu se mai puteau lipsi de izul prafului de pușcă și al gloriei. După fiecare revoluție și după un anume recul, ei reintrau într-o nouă efervescență. Poate că Franța ar fi putut să-și găsească un prezent nelipsit de farmec ; ea prefera să viseze la trecut sau la viitor ; își asculta istoria și poeții. Politica, pe lîngă literatură și sentimente, erau atunci romantice.“ [26]

O coordonată esențială a spiritului acestei Revoluții a fost mesianismul ei, religia acțiunii armate și emoționalismul maselor și tribunilor care a dinamizat mentalitatea progresistă a întregii Europe. Departe de a însemna

Scanned with OKEN Scanner

contaminarea unor forme, ea a împins spre criză coliziile existente în cele mai eterogene structuri naționale, a relevat popoarelor înrobite calea luptei, a stipulat formele statului modern de factură burghezo-democrată prin Codul lui Napoleon, plebiscit și vot universal ; formele naționale și pan-europene precum carboneria, francmasoneria [27], Eteria, s-au considerat pe ele însele ipostaze ale Revoluției universale în numele cosmopolitismului romantic. În acest sens un ziarist francez, precum Antoine Gandon susținea încă în 1809 instaurarea a două forme paralele de guvernare : națională și supraeuropeană, iar Sismondi accentua ideea implicării individului în toate bătăliile bătrînului continent. În acest timp și coaliția reacționară face front comun prin țar și Metternich, temîndu-se de „clasele mijlocii care rup sceptrul monarhilor". Seismele sociale ale Franței zguduiseră Europa la răstimpuri, și cele trei valuri revoluționare pe care le fixează E. J. Hobsbawm (1820, 1830, 1848) incorporează factologia arhetipală [28]. Arndt și Fichte, Mazzini și Ugo Foscolo, Mickiewicz și Obrenovici, Ipsilanti, Bălcescu, „Tînăra Germanie", „Tînăra Italie" și „Tînăra Polonie" refuză aservirea în fața lui Napoleon, a Austriei, a Rusiei țariste, a Porții otomane. Revoluționarul de vocație, tribunul proscris devine atît erou al existenței ca Byron, Mickiewicz, sau danezul Harro Harring, participant la luptele naționale ale Eteriei, Poloniei și Italiei [29], cît și erou al literaturii romantice. Solidaritatea proletariatului dincolo de hotarele naționale corespunde aceleiași psihologii revoluționare, cînd *Manifestul Comunist* enunță : „În măsura în care va fi desființată exploatarea unui individ de către celălalt, va fi desființată și exploatarea unei națiuni de către alta. Odată cu dispariția antagonismului dintre clase în sînul națiunii va dispărea și dușmănia dintre națiuni".

Sentimentul integrării în aria simbolică a Revoluției franceze inculcă mentalității romantice românești conștiința mesianică de a fi găsit arhetipul rebeliunii. Dincolo de generația pașoptistă a marilor exilați ca Bălcescu, C. A. Rosetti sau Heliade, martorii bătăliilor pariziene de la mijlocul veacului, un legatar al acestora dintîi, Macedonski, identifica în „talazul" revoluționar al Franței un

Scanned with OKEN Scanner

„*romantism epic*“, „*neprevăzut dar sublim*“ în consens cu poetica unui Jules Michelet. Fermentul național al acestora devine pentru Macedonski, ca odinioară pentru Bălcescu, primordial : „Și cu speranța la butonieră, epic și vijelios, acest romantism renăscut, adevăratul, — se prăvălește din toate înălțimile Parisului (...) spre o singură țintă : surparea unei stări odioase, reînvierea unei națiuni“ (Conferința *Romantismul* (1900), *Manuscriptum,* 4/1975, p. 24). Promotorii înșiși ai revoluției franceze, istoricii și ideologii ei, se consideră Profeți și martiri arhetipali ai ideii naționale. „Cît timp am putut vorbi, monologase Quinet, am apărat cauza popoarelor, sărăcimii, națiunilor ce se ridică. Am pierit odată cu ele. Dar sînt înmormîntat cu Italia, Veneția, Polonia, Ungaria, România. Acesta e mormîntul pe care mi l-am ales. Și nu-l voi schimba cu bucuria celor vii.“ Mesianicul Michelet identifica în același sens entitățile sacre : „În fața Europei, Franța, s-o știți bine, nu va avea decît un nume, de neiertat, dar etern-adevărat, Revoluția ! [30]

Unificînd cultul Revoluției cu acela al Poporului, al Libertății și Națiunii, psihosociologia romantică se arată unitară, extinzîndu-și fiorul emoțional în Principate. Revoluția instaurează dincolo de „epicul sublim“, în egală măsură modelul Eroului-tribun, genial, frenetic și într-o măsură, damnat. În planul stilistic al literaturității, tema apocalipsei revoluționare, figura exilatului, a proletariatului, a femeii căzute și reabilitate (Michelet scrisese și despre „femeile Revoluției“ „ipostase ale Poporului“), vor coexista cu simbolul poetic al vulcanului al focului subteran amenințînd cu debordarea lavei tirania omniprezentă. Acest „crater“ sugerat de Hugo și Michelet va reapare la Eminescu prin „sufletul muiat în flăcări a vulcanului grozav“ sinonim al mîniei populare, de „ocean trezit“, îngropînd „sub cenușă“ „secoli de-ntuneric“.

Întorcîndu-ne însă la nucleul central al psihosociologiei romantice remarcăm o nouă factologie biografică și un nou model uman, rebelul de geniu, Profetul, experimentat și proliferat de revoluția franceză.

Scanned with OKEN Scanner

3. CULTUL EROILOR. MITUL LUI NAPOLEON. MITUL LUI BYRON

Psihismul romantic constă în expansiunea eului ca afect dominant, menit a dizloca opresiunea — revolut-ierarhică în plan social-politic, și a compensa realitatea prin forța imaginației în plan estetic. Negîndu-l pe *a fi,* stare biologică statică, omul secolului trecut resimțea existența procesual, evoluînd într-o lume a istoricității formelor. Marxismul va și integra această viziune primordial-ontologică în dialectica sa fundamentală, a naturii, a societății și a lumii spirituale.

Privit ca fiziologie, iarăși în sensul psihosociologiei, omul romantic ca arhetip va nutri cultul trăirilor aberante, cum scrie M. Ralea [31], căutînd faptul și împrejurarea excepționale. Sociologul român se va apropia, dealtfel, de sensul materialismului istoric, întrucît *Eroul,* după el, va fi exponențial pentru psihosociologia unei colectivități [32]. Caracterul bizar, *atipic* al trăirii romantice, supusă criteriului (estetic) al originalității nu va fi decît un efect firesc al expansiunii eului, de la megalomania superbă, pînă la neglijarea non-eului și chiar ruperea punților la temperamentele introvertite. „De la filosofie la politică, de la artă la religie și acțiune, scrie Christian Sénéchal, sîntem în fața unei imense resurecții a eului. De la Fichte la Napoleon, de la Schleiermacher la Beethoven“ [33]. Concretizat în cîmpul social-istoric, un asemenea *eu* va zămisli Eroul romantic pe care teoria subiectivistă, romantică și ea, a lui Thomas Charlyle îl învestește cu

toate cauzalitățile seismelor sociale. Prelegerile acestuia din 1840 intitulate *On heroes, hero-worship and the heroic in history (Eroii. Cultul eroilor și eroicul în istorie)* acreditează ideea determinării fluxului istoric prin acțiunea personalității elitare necesitînd (cu evidență) reconsiderări în sens marxist. Aserțiunile lui Carlyle sînt însă proprii mentalității romantice spiritualiste și citarea lor are justificarea istoricității. „The Universal History, scrie prin urmare Carlyle, the history of what man has accomplished in this world, is as bottom the History of the great Men who have worked here. They were the leaders of men, these great ones ; the modellers, patterns, and in a wide sense creators, of what so ever the general mass of men contriving to do or to attain ; all things that we see standing accomplished in the world are properly the outer material result, the practical realisation and embodiement of thoughts that dwelt on the Great Men sent in to the world : the soul of the whole world's history, it may justly be considered, were the history of these“ [34]. Înregistrînd considerarea eroului ca divinitate (Odin), ca poet (Dante, Shakespeare), ca om de litere (Johnson, Rousseau), ajungem la *Prelegerea VI, Eroul ca Rege* (Cromwell, Napoleon). Aici lucrarea lui Carlyle configurează regalitatea în spirit romantic, văzută ca sinteză a tuturor ipostazelor creatoare instaurată prin adeziunea liber-consimțită a indivizilor. Carlyle continuă astfel : „We come now to the last form of Heroism ; that which we call Kingship. The Commandor over Men ; he to whose our wills are to be subordinated, and loyally surrender themselves, and find their welfaire in doing so, may be reckoned the most important of Great Men. He is practically the summary for us of all the various figures of Heroism : Priest, Teacher...“ [35]. Faptul că în pofida resentimentului național explicabil, încă proaspăt în 1840, Carlyle nu-l poate ocoli pe **Napoleon** ca arhetip al regalității, este încă un argument al perenității acestuia din urmă. Toate amendamentele autorului englez care cuprind ateismul — acceptarea „bietelor Enciclopedii sceptice“ („poor Sceptical *Encyclopedies*“) tarele etice ale lui Napoleon, șarlatania, lipsa de sinceritate, tendința

Scanned with OKEN Scanner

spre despotism, nu-i anulează măreţia, care constă după Carlyle, în democratismul concepţiei sale. „...this new enormous Democracy asserting itself-here in the French Revolution is an insuppressible Fact, which the whole world, with its old forces and institutions, cannot put down ; this was a true insight of his, and took his conscience and enthusiasm along with it — a faith“ [36]. In momentul în care însă „dinastia“, ambiţia devine zeul său, Napoleon merită oprobriul unanim, Carlyle ca şi Beethoven, afirmînd cu alte cuvinte măreţia Eroului, cît timp acesta urmează sensul progresului istoric.

Rămînînd cu toate acestea fundamental, acest merit lui Napoleon concretizat în *Codul* ce-i poartă numele şi care stă la temelia civilizaţiei moderne, pe lîngă instituţiile politice pentru întîia oară organizate (plebiscitul, învăţămîntul laic, administraţia teritorială) nu explică în suficientă măsură persistenţa mitului său. Doza subiectivă necesară genezei acestuia conform precizărilor lui Cassirer din *Essay on Man,* se adresează configuraţiei spirituale şi fizice, temperamentului de o inepuizabilă forţă, ambiţiilor luciferice, exilului unic al lui Napoleon într-o insulă de stînci. Destinul acestui mit al istoriei romantice pare să fi regizat durerosul respiro final, vegetarea intelectuală şi fizică a Împăratului pe insula Sfînta Elena, stîrnindu-i dorinţa întoarcerii în trecut, ce avea să se finalizeze în *Memorialul* lui Las Cases. De atunci, din 1822, cînd, la un an după moartea Împăratului, volumul apărea, istoricii, prozatorii, regizorii nu obosesc să abordeze tema lui Napoleon. Destinul său unic îl obsedează pe Stendhal, pe Tolstoi, pe Dostoievski, ca să nu vorbim de poeţii romantici din orice parte a lumii. Partizanii îi înfruntă pe delatori. Chateaubriand, eternul său opozant îi falsifică data naşterii (1768) spre a demonstra că e străin de Franţa (Corsica fiind anexată în 1769), dimpotrivă, Louis Geoffray în *Napoleon apocryphe* şi-l imaginează monarh universal. Capodopera cinematografică a lui Abel Gance, piesele lui Jean Anouilh şi Louis Aragon completează imensa bibliografie napoleoniană, care-şi adaugă cu trecerea anilor, noi şi noi titluri. Artele plastice numără pînze celebre ca David : *Sacre,* Gros :

Scanned with OKEN Scanner

Pestiférés de Jaffa, Champs de bataille, Lesueur : *Triomphe de Trojan,* dedicate aceluiași Erou. Cea mai mare cucerire a lui Napoleon a fost prin urmare nu atît una geografică, Imperiul dovedindu-se de la bun început fragil, cît una de natură subiectivă, aceea a imaginațiilor care l-au urmat pe vizionarul luciferic de aproape două veacuri, fără a obosi nici astăzi [37].

Considerînd iradierea acestui „caz" al istoriei romantice din secolul al XIX-lea, afirmăm că în pofida despotismului de cuceritor al Belgiei, Austriei și al Italiei, „pacificînd" în nenumărate rînduri Spania, exemplul său a fost, pentru conducătorii revoluțiilor naționale, ca Bolivar, Mazzini, Mickiewicz, Cavour, Garibaldi, și de ce nu, Nicolae Bălcescu, hotărîtor. Conducătorii revoluțiilor naționale au avut de meditat după moartea sa asupra forței pe care o reprezintă mulțimea magnetizată de un strateg, al cărui prestigiu personal reunește ascendentul de nou Mesia cu fascinația magului și vocația oratorului de o elocvență percutantă. Acest exemplu grefat pe religia dreptății, egalității, unității naționale, a fraternității, dar și pe aceea a gloriei cucerite în fumul bătăliilor, fără a fi înscrisă pe hrisoave nobiliare, hrănește imaginațiile de pretutindeni ale revoluționarilor dintre 1820—1850, și chiar pe ale comunarzilor din 1870. A ciștiga bătălii în numele patriei, a comanda mulțimi electrizate de discursul genial, inspirat, devine în cele din urmă vocația Eroului de tip mesianic, agitîndu-se în cel dintîi rînd al baricadelor, împrăștiind arme sărăcimii, oferindu-și banii, mai mulți sau mai puțini, pentru înarmarea națiunii.

Arhetipul, Napoleon Bonaparte, a avut însă o biografie concretă, o anume structură psihofizică, un anume temperament, un anume facies. Acestui născut în egocentrica zodie a Leului îi vom detecta vocațiile, în modul în care le-am aplicat celuilalt arhetip, George Gordon Byron, — părăsind anecdotica liniară a biografiei în favoarea unor constante ale psihismului general-romantic. Enumeram în *Aventura lui George Gordon Byron,* (Cartea întîi : *Romanul unei influențe),* vocația damnării, a aventurii, a Erosului, și a morții eroice, considerîndu-le legi profunde ale personalității poetului englez, admira-

Scanned with OKEN Scanner

tor declarat al lui Napoleon. În cazul acestuia din urmă, ni se par cruciale vocațiile într-o măsură simetrice, aceea centrală, a automitizării deliberate (înglobînd-o pe aceea a aventurii, a gloriei, a puterii, a cuceririi), a Erosului frenetic, a damnării (a credinței în destinul fast sau advers), și a discursului fulminant, conceput spontan, într-un moment extatic al concentrării eului în fața situației-limită.

Vocația mitului și, prin urmare, a gloriei se zămisli extrem de timpuriu în ființa fiului de mic nobil corsican, elev al școlii militare de la Brienne. Caracterizarea unuia din profesorii săi de atunci relevă ambiția neobișnuită, dar și o pecete a interiorizării romantice : „Entièrement porté a l'égoisme, ambitieux, aspirant à tout, aimant la solitude [38]. Elaborîndu-și din adolescență posteritatea, elevul Bonaparte nutrea cultul supremației spirituale, în sensul lui Carlyle, de vreme ce și nota aforisme ca „oamenii de geniu sînt meteori destinați să ardă pentru a lumina secolul". Tentativele sale păreau a viza la început cariera literară, căci ambiționa la premiul Academiei din Lyon cu un discurs în stil livresc-preromantic, tutelat de Rousseau și Ossian ; se mai cunoaște proiectul unui roman patriotic procorsican (cel care avea să ilustreze gloria Franței debutase ca francofob !). Pînă și eufonia numelui — Napoleon Bonaparte — îi părea a garanta gloria ulterioară prin sonorități războinice [39]. Cu toate acestea, insuccesul de la Lyon și mai ales descoperirea geniului său strategic îi vor pecetlui decizia de a deveni un om de acțiune, un cuceritor al lumii. În sensul acesta, unul din principiile fundamentale ale revoluției franceze, stimularea meritului personal („Cale liberă talentului") îi asigura ascensiunea oricît de îndrăzneață, lîncedul Directorat al lui Barras avînd nevoie de militari energici. Frontul italian, victoriile tînărului general de la Montenotte, Diego, Millesimo, Lodi, care uluiesc Franța, sună trîmbița mesianică a acestei glorii ce se naște. „După Lodi — va spune împăratul la Sfînta Elena — mă considéram nu ca un simplu general, ci ca un om chemat să influențeze soarta unui popor. Mi-a venit ideea că aș putea deveni actor hotărîtor pe scena noastră politică" [40].

Scanned with OKEN Scanner

Mai tîrziu, la întrebarea : — „Care sînt strămoşii dumneavoastră ?“, Napoleon răspunde : „Noblețea mea datează de la Montenotte.“ [41]

Gloria pe care Napoleon şi-o făureşte devine cuvîntcheie al convorbirilor sale cu Las Cases, la Sf. Elena. Ochiul gelos al primului consul scrutează paginile viitoarelor istorii după marea victorie de la Marengo. Aici îi declară secretarului său : „Încă cîteva mari succese asemenea acestei campanii şi voi putea trece în posteritate“. La răspunsul secretarului cum că a şi făcut destul în acest sens, Napoleon prevede ironic : „A ! Desigur, am făcut destul ! Sînteți foarte amabil ! Într-adevăr, în mai puțin de doi ani am cucerit Cairo, Parisul şi Milano ; ei bine, dragul meu, dacă aş muri mîine, după zece secole n-aş avea într-o carte de istorie generală decît o jumătate de pagină“ [42]. Împărat, el se declară „nu un om, ci un personaj istoric“ [43]. Ascensiunea de pînă aici este a supraomului pornit într-o aventură fantastică aproape nietzscheeană, întrucît Napoleon zice : „În această lume nu există decît o alternativă : să comanzi sau să te supui“. Faciesul său este demonic, Charles Nodier remarcînd paloarea feței cenuşie ca piatra, iar Ducesa D'Arbantès, ochii negri, pătrunzători, în contrast cu desenul disprețuitor al gurii. Acelaşi Napoleon care pornea la asaltul Europei, apărea în portretul lui Gros — tînăr, cu privirea vizionară, obrajii slabi şi părul spulberat parcă de o furtună cosmică. Dar vocația gloriei mai presupune la Napoleon regia rafinată a celei dintîi întreprinderi publicitare din Europa. Încă în cursul campaniei italiene din 1797 el editează *Courrier de l'armée d'Italie* şi *France vue de l'armée d'Italie*, ziare menite a exalta victoriile unui general pînă atunci necunoscut, într-un stil violent retoric, incluzînd metafora romantică a furtunii şi fulgerului : „Napoléon vole comme l'éclaire et frappe comme la foudre“, se scrie într-un asemenea buletin. Şi mai departe : „il est partout, et il voit tout. Il sait qu'il est des hommes dont le pouvoir n'a d'autres bornes que leur volonté, quand la vertu des plus sublimes vertus seconde un vast genie“ [44]. Aflînd că asemenea buletine în care cifrele sînt deseori ajustate in-

Scanned with OKEN Scanner

vadau Franța în număr de 35 000, ne imaginăm amploarea noului cult, care fanatizează în primul rînd tineretul. Vigny, de pildă, își amintește despre lectura acestor buletine făcută de profesorii săi decișI să-l întrerupă pe Tacit și pe Platon în aclamațiile elevilor : „Vive L'Empereur !“ Într-adevăr, ținuta legendară de campanie, redingota cenușie, simplitatea în relațiile cu soldații constituie începutul ; curînd însă vocația gloriei se hipertrofiază în nevoia de spectacol și, în pofida avertismentului unui Rouget de Lisle, Primul Consul se decide să devină Napoleon I, abdicînd de la idealul revoluționar. Ceremonia Sacrului pictată de David amplifică și depășește fastul obișnuit al Bourbonilor. Așa cum ne-o reconstituie, sprijinit de documentele vremii, Frédéric Masson [45], ea unește elemente de feerie orientală cu ritualul Carolingienilor încoronați pe vremuri la Catedrala din Reims prin cuvintele arhiepiscopului „Coronet te Dominus corona gloriae atque justitiae“. Alaiul carnavalesc proiectat de însuși Napoleon pentru această zi de decembrie sticlos al anului 1804, cuprinde încoronarea prezidată de către papa însuși, înfrîntul Pius VII, — iar Regatul se pregătește a deveni un Imperiu. Prin urmare, reconstituie istoricul francez, după ce la 6 dimineața curioșii se precipită spre Nôtre-Dame, iar străzile sînt străbătute de frumoase doamne cu decolteuri adînci, în lojile Catedralei iau loc demnitarii noului Imperiu, mulți dintre iacobinii de ieri ca Murat și Bernadotte. Papa Pius VII înveșmîntat în alb și care urmează să fie întemnițat de acest dictator corsican, ține deocamdată în mîini coroana à la Charlemagne, pe care, aproape smulgînd-o de pe perna rituală, Napoleon și-o va pune pe frunte cu un gest impetuos. Procesiunea oferă ochiului culori uimitoare : carabinierii apar însoțiți de mameluci (să nu uităm că însuși Napoleon plătește tribut orientalomaniei romantice apărînd într-o gravură de epocă în veșmîntul de sultan egiptean, el fiind supranumit pe vremea campaniei sale „El-Kabir“ — marele sultan), caii maeștrilor de ceremonii au harnașament verde și roz. Împăratul ia loc într-o trăsură pictată cu medalioane reprezentînd departamentele Franței și vulturi alegorici, simbolul monar-

Scanned with OKEN Scanner

hic pe care Napoleon îl utilizează atît ca emblemă pentru steagurile sale militare, cît şi ca figură retorică. Un uriaş medalion unde litera *N* apare înconjurată cu frunze de laur, simbolul antic al învingătorului agonal. Împăratul poartă un costum militar spaniol de catifea roşie cu aur, strălucind de pietre preţioase, iar împărăteasa Josefina, zisă „Nôtre-Dâme de la Victoire", poartă diamante uriaşe sub mantia de hermină. Cortegiul cuprinde 25 de trăsuri, 52 de cai, 6 regimente de cavalerie, mii de ofiţeri cu uniforme albastre, verzi, roşii, bleumarin, şi 80 000 de soldaţi. Pe acest fundal carnavalesc, doar formulele jurămîntului amintesc de Revoluţia Franceză : „Jur să menţin integritatea teritoriilor Republicii, să respect şi să veghez la respectarea legilor Concordatului şi ale libertăţii cultelor, la egalitatea drepturilor, libertatea politică şi civilă !".

Acum, recunoscînd în sinea lui trădarea idealului revoluţionar, condamnată vehement de un Beethoven, Napoleon străbate cu şi mai multă încrîncenare drumul de la coroana împărătească la mit, urmînd vocaţia gloriei sale romantice. Calea este una singură : victorie militară după victorie, cu preţul a zecilor de mii de vieţi, o Europă înfrîntă cu regi vasali, cu temuta Anglie invadată, în aclamaţia francezilor definitiv fanatizaţi. „Am nevoie de o mare bătălie !", replica lui Napoleon la Borodino exprimă strategia pe care Împăratul o adoptă. Rusia însă devine piatra unghiulară a campaniilor sale. Atunci reacţia francezilor faţă de jertfa miilor de soldaţi tineri care umplu tranşeele, victoria lui Nelson la Trafalgar, care pare a da speranţe Belgiei, Italiei şi mai ales Spaniei, iarna cumplită a anului 1812 care nu stinge vîlvătaia Moscovei, toate se contrag într-un singur cuvînt : *neşansă*. Vocaţia damnării, credinţa într-un timp fast şi altul nefast, revers al norocului napoleonian mitic, opreşte visatul marş al victoriei. Încă în 1809 Napoleon vorbeşte despre mitul lui Sisif care îl obsedează şi despre complotul regilor deocamdată vasali : „Ils se sont tous donné rendez-vous sur ma tombe, mais il n'osent pas s'y réunir" [46]. Obişnuit să considere lumea drept semn material al eului său hipertrofic, Împăratul interpretează conse-

Scanned with OKEN Scanner

cinţele propriilor erori drept ostilitate a unui destin neînduplecat. Astrul său tutelar îi anunţă damnarea : „Steaua pălea ; simţeam cum îmi scapă frîiele, dar nu puteam face nimic“ [47]. Aforismul său romantic din *Memorial* însoţeşte încercările disperate de a stăpîni cîrma vasului care se scufundă ; victoriile însele se dovedesc la un moment dat inutile. După întoarcerea sa miraculoasă din Rusia, Napoleon se declară învins, şi în drum spre Elba îşi ia rămas bun, cu tot fastul, de la Vechea Gardă. În timp ce însă Ludovic XVIII reechilibrează politica externă în favoarea Franţei, Napoleon îşi pregăteşte reîntoarcerea, penultimul şi de fapt cel mai tragic act al dramei sale. Politica sa liberală, victoria de la Waterloo, nu vor fi altceva decît eşecuri ; vocaţia mitului prin cuceriri militare, succedînd celei revoluţionare, se confundă cu exilul în dezolantul platou stîncos al insulei Sfînta Elena. De aci Napoleon va lansa chemări inutile spre trandafiria sa Maria-Luiza, spre micul „Rege al Romei“, spre foştii săi generali (acum răsplătiţi şi mai profitabil de Ludovic) şi-şi elaborează ca un regizor de geniu încununarea propriului mit printr-un martiraj, ajutat de lipsa de tact a lui Hudson Lowe, temnicerul său englez. Suferinţa, el o ştie, este un ingredient necesar al mitului şi Napoleon rosteşte : „Isus Hristos n-ar fi fost Dumnezeu fără coroana lui de spini, martiriul lui a vorbit imaginaţiei popoarelor“ [48]. Inactivitatea impusă acestui leu sanguinard care obişnuit lucra cu voluptate 18 ore zilnic, depărtarea de „dulcea“ Franţă, spaţiul restrîns al plimbărilor ulcerate de uniformele sentinelelor, conştiinţa degradării, declanşează un cancer al stomacului, împăratul bănuind o boală de ficat. Mitul însă e consolidat, el se hrăneşte din forţele fizice care pier, din paloarea sa tot mai accentuată pe care o observă toţi ; — şi este constituit, cînd împreună cu Las Cases, manuscrisul convorbirilor, celebrul *Memorial,* porneşte spre Franţa. Acest final va şterge crimele din trecut, asasinarea Ducelui D'Enghien, şi aceea a miilor de tineri francezi morţi în cîmpiile Rusiei, abjurarea idealului revoluţionar, alura despotică. Napoleon e sigur, şi posteritatea i-a justificat intuiţia — că numele său va ajunge să-i deshumeze din nou începuturile : lupta

Scanned with OKEN Scanner

don-quijotescă pentru libertate. „Eu am aprins steagul, ne mărturisește același *Memorial* — am consfințit principii, care, din pricina actualei persecuții, îmi sînt atribuite ca unui Mesia. Prieteni și dușmani, toți mă vor numi cel dintîi soldat... Astfel, chiar după moarte, voi rămîne steaua drepturilor, eforturilor, speranțelor populare, și numele meu le va fi deviză și strigăt de luptă“ [49]. Delirul Parisului în 1823 sub domnia lui Napoleon III este un alt argument — se aduce, din îndepărtata insulă, sicriul Împăratului spre a fi depus, în sunetele *Marseliezei* și în vechile urale „Vive L'empereur !“ în sarcofagul de porfir roșu, sub cupola de aur a Domului invalizilor.

Premisele romantice ale acestui mit rezidă și în vocația Erosului, de care Napoleon n-a fost străin. Amant aprins, gelos, al Josefinei de Beauharnais, apoi al Mariei Walewska, soț îndrăgostit, în văzul Curții, de Maria-Luiza de Austria, el determină ca erou demonic prototipal, moartea primelor două femei la o vîrstă extrem de depărtată de bătrînețe, și moartea timpurie a fiului său, care tînjește după imaginea marelui exilat, sub ochiul vigilent al lui Metternich. Cît despre scrisorile de dragoste ale lui Napoleon, ele ne dezvăluie un cititor zelos al romanelor sentimentale, *Werther* și *Emile*. În timpul campaniei italiene Napoleon îi dedică Josefinei faptele sale de arme ca un cavaler al regelui Arthur : „În mijlocul treburilor, în fruntea trupelor, parcurgînd bivuacurile, adorata mea Josefina este singură în inima mea, îmi ocupă spiritul, îmi absoarbe gîndurile“. Deși are „un suflet puternic“, „temerile“ (gelozia) „îl fac nenorocit“ [50]. Speculînd cu abilitate fibra patriotică a polonezei Maria Walewska, erijîndu-se într-un om obosit de onoruri, Napoleon realizează un evident șantaj sentimental : „Sînt momente cînd un rang prea înalt te apasă, și aceasta simt eu acum. Cum să satisfac nevoia unei inimi înamorate care ar voi să se arunce la picioarele dumneavoastră și care se vede gonită... Ah ! Dacă ați vrea ! Numai dumneavoastră ați putea înlătura piedicile ce ne despart. O ! Veniți ! Veniți ! Toate dorințele vă vor fi îndeplinite. Patria dumneavoastră îmi va fi și mai dragă cînd veți avea milă de sărmana mea inimă. N.“ [51]. Din scrisorile

Scanned with OKEN Scanner

către Maria-Luiza se deduce un personaj asemănător : „Am fost azi dimineaţă la vînătoare ; vă trimit primii patru fazani pe care i-am împuşcat, ca un tribut datorat pe drept suveranei celor mai tainice gînduri ale mele“ [52]. Fapt extrem de interesant, gustul literar al acestui erou romantic înregistrează, odată cu abjurarea Revoluţiei, îmbrăţişarea conservatorismului şi a religiei oficiale, evoluţia de la sentimentalismul preromantic şi cultul pasiunii, la clasicism. În adolescenţă şi primă tinereţe Napoleon era un adept al noului ; dovadă o replică adresată lui Roederer : „Pînă la şaisprezece ani m-aş fi bătut pentru Rousseau împotriva tuturor prietenilor lui Voltaire. Astăzi, dimpotrivă“ [53]. Dragostea pentru Ossian, poet al Nordului războinic, îl însoţeşte cu toate acestea, pînă tîrziu, cînd pereţii de la Malmaison sînt împodobiţi cu tabloul lui Girodet, *Odin primind în Walhalla pe luptătorii căzuţi pentru patrie* şi pînza lui Gérard, *Ossian evocînd fantomele, în suntele harpei, pe malurile Lorei.* (Voga lui Ossian şi a goticului pe care o împărtăşeşte şi Josefina, coexistă în cea dintîi pînză cu naturalismul în ţinuta generalilor, prea substanţiali în faţa zeilor Nordului ; iar vulturul la Sf. Elena pornind în văzduh aduce simbolul lui Napoleon însuşi.) [54] Ulterior la Sf. Elena, Napoleon, după faza lui de romantic à la Hernani, recită fragmente din Racine şi Corneille, eroii lui devenind Cezar şi Alexandru.

Oricum, la educaţia literară solidă, se adaugă şi talentul retoric care-i păruse a îndreptăţi, cum am precizat iniţial, cariera literelor. Erou al existenţei, Napoleon va converti darul expresiei energice, metaforice cu gradaţii şi antiteze precis calculate, în discursurile sale incendiare. Retorica sa fără îndoială romantică, va lăsa posterităţii mostre dintre cele mai tipice, care înflăcăraseră armata franceză, slujind pildă proclamaţiilor revoluţionare şi discursurilor unui întreg secol. Vocaţia discursului rămîne prin urmare şi ea subordonată vocaţiei mitice a primului supraom al Europei moderne. Frazele lapidare exprimă realităţi dure, făcînd apel la idealismul soldaţilor francezi în Italia : „Soldaţi, sînteţi goi, prost hrăniţi ; guvernul vă datorează mult şi nu vă poate da nimic... Răbdarea

Scanned with OKEN Scanner

de care dați dovadă cînd îndurați lipsurile pe care le îndurați, curajul vostru cînd înfruntați primejdiile pe care le înfruntați, stîrnesc admirația Franței, ea are privirile ațintite asupra mizeriei voastre. Nu aveți nici încălțăminte, nici haine, nici cămăși, aproape că nu aveți pîine și depozitele sînt goale ; cele ale dușmanului sînt pline de toate bunătățile : voi sînteți cei care trebuie să le luceriți. Voi o vreți, voi o puteți, să pornim !“ [55]. Antiteza dintre mizeria fizică vizează exaltarea celuilalt termen, forța morală ; gradația savantă din final persuadează mulțimea că ea este factor de decizie în războiul declanșat. La nevoie, Napoleon convertește devotamentul armatei către Franța într-unul datorat persoanei sale, în același stil mesianic. În Rusia, lîngă Smolensk, împăratul se adresa astfel Gărzii : „grenadieri și vînători din garda mea, sînteți martori ai dezorganizării armatei. Salvarea armatei e în mîinile voastre ; veți îndreptăți buna părere pe care o am despre voi. [...] Mă bizui pe voi. Jurați că nu vă veți părăsi Împăratul !“ [56] Proclamația dată în insula Elba, purtînd precizarea „Golful Juan, 1 martie (1815)“ pentru a vesti reîntoarcerea în Franța, rămîne marcantă atît pentru mesianismul romantic, cît și pentru pecetea stilistică a acestuia : „Francezi !, clamează Napoleon. În exilul meu am auzit plîngerile și doleanțele voastre (...) Am străbătut mările înconjurate de primejdii de tot felul ; am venit în mijlocul vostru pentru a-mi relua drepturile care sînt ale voastre“ [57]. Același lucru se comunică soldaților de rînd. „Generalul vostru, chemat pe tron de voința poporului și ridicat pe scut, vă este redat, alăturați-vă lui ! (...) existența lui nu este decît existența voastră ; drepturile lui nu sînt decît ale poporului și ale voastre ; interesul, onoarea și gloria lui nu sînt decît interesul, onoarea și gloria voastră.“ Identificarea dintre țelul Împăratului și năzuințele poporului se relevă prin construcția simetrică și gradată, cuprinzînd bivalența enumerărilor. Pasărea monarhică va reveni ca alegorie — arhetip al exilatului : „Victoria va înainta în pas de atac ; vulturul cu culorile naționale va zbura din clopotniță în clopotniță pînă în turnurile catedralei Nôtre-Dâme ; atunci veți putea să vă arătați cu cinste cicatricile ; atunci vă

Scanned with OKEN Scanner

veți putea mîndri cu ceea ce veți fi făcut : veți fi eliberatorii patriei". Ultima festivitate imperială prilejuiește un testament retoric, o mărturie a credinței sub aceeași emblemă așa cum o reproduce André Castelot :

„— Vă încredințez vulturul imperial cu culorile naționale — strigă Împăratul. Jurați să muriți, de va fi nevoie, apărîndu-l împotriva dușmanilor patriei și ai tronului ?

— Jurăm !

. . . . . .

— Iar voi, soldați din Garda imperială, jurați să vă depășiți pe voi înșivă în campania care va începe și să muriți cu toții mai degrabă, decît să răbdați ca străinii să dicteze legile patriei noastre ?

— Jurăm !" [58]

Același stil retoric al romantismului cu alegorii providențialiste, mesianice, enumerări fastuoase, antiteze insistente vor caracteriza cuvîntările lui Quinet, Michelet, Louis Ménard, Charles Fourier, chiar *Manifestul Partidului Comunist*, paginile lui Adam Mickiewicz în *Le livre des pelerins polonais*, pe lîngă, așa cum vom vedea, corespondența și proclamațiile revoluționarilor români semnate de Bălcescu, Catina. Bolliac, C. A. Rosetti, pînă la monologurile imaginate de tînărul Eminescu în *Geniu pustiu* sau *Împărat și proletar*.

Toate aceste vocații napoleoniene subordonate aceleia mitice motivează legenda romantică a rebelului genial în fața vechii ordini sociale, motiv literar pe care îl vom investiga în capitolul *Caractere* (vol. II). Nucleul primordial al psihosociologiei secolului trecut, mitul lui Napoleon se extinde în anii lipsiți de fior eroic al Restaurației, asupra întregii Europe. Argument al versatilității mitului față de personajul istoricește real al Împăratului, el fertilizează lupta națiunilor oprimate ca model al existenței eroice.

*

George Gordon Byron [59] a răspuns dezideratului unanim de a fi fost un erou al trăirii prin aventură și unul al spiritului prin creație poetică. Sfîrșitul său de martir

Scanned with OKEN Scanner

în războiul antiotoman îl înalţă pe soclul simbolic al secolului al XIX-lea alături de Napoleon — doi titani marcaţi de satanism şi elanuri transcendente, cum reiese dintr-o odă a vremii, semnată de Gaspar de Pons :

Ils tenaient tout les deux de l'homme et du géant
Tous deux sous des lauriers cachaient le sceau du crime.
L'enfer au ciel, dit-on, s'unit en les créant,
Ils révélaient un Dieu par leur regard sublime.

În *Convorbirile cu Eckermann* Goethe stabilea şi el aceeaşi echivalenţă.

Tipologia fizică a lui Byron a rămas să ilustreze în cărţile de frenologie ale epocii (Isidore Bourdon), geniul marcat de „pasiuni vii, încăpăţînare neîmblînzită, independenţă, dispreţ pentru semeni şi opinia publică, pentru orice în afară de glorie... Frunte de poet, fizionomie de pasional". Portretele sale, ovalul clasic, privirea care transcende realul, bărbia şi fruntea appolinică invadau Europa, stîrnind idolatria femeilor şi admiraţia poeţilor ca Macedonski, care se declarase în 1872 (!) o „Sfioasă fidanţată" a marelui englez. Existenţa acestuia fusese şi ea cum nu se poate mai exemplară în sensul tipologiei romantice, o capodoperă a lui Byron, cum spune Charles du Bos *(Byron ou le besoin de la fatalité,* Chastel, 1957).

Vocaţia damnării sale începu să se contureze în portul scoţian Aberdeen, „the granit city", în care Catherine Gordon of Gight, ruinată de desfrîul sibarit al frumosului căpitan Jack Byron şi urmaşă a reginei Mary Stuart, se hotărîse să-şi crească fiul abia născut. Oamenii de aici erau presbiterieni, cu teamă de păcat, iar Catherine spera să-şi transforme fiul dăruit cu buzele frumos croite şi ochii luminoşi ai desfrînatului şi iubitului soţ, într-un bărbat de noblеţe scoţiană, temeinic şi aşezat. Destinul pregătea însă dezechilibrul acestui temperament, şi furiile materne cu umoarea ei colerică şi acaparatoare, dispariţia căpitanului pentru a o urma pe marchiza de Cormarthen, (mama Augustei) în Franţa, moartea acestuia, orgoliul nobiliar timpuriu de moştenitor al celor două nume ilustre, defectul congenital — un picior mai scurt, preceptele calvine ale doicei sale, May Gray, lecturile din *Vechiul Testament* despre damnarea lui Cain, prefiguraseră ego-

Scanned with OKEN Scanner

latria copilului. Explicabil, prin urmare, faptul că preceptorul său, Paterson, citindu-i din Calvin, îl învăța în fapt teza damnării universale — căci oamenii se nasc „blestemați de Dumnezeu și damnați de pîntecele mamei". Titlul de lord, „Dominus Byron" și cariera de dandy desfrînat din Cambridge coexistară apoi cu elanurile deiste din *The Prayer of Nature* dar și cu mărturia infernului abisal, tutelat de umbrele lui Cain, Lucifer, Napoleon, Faust și Saint-Just. Succesul ameţitor al poemului *Childe-Harold* din 1813, cariera de „Leu" al saloanelor, căsnicia și scandaloasa legătură cu Augusta Leigh duc la exilul voluntar al lui George Gordon Byron, nucleu al damnării definitive în pofida pretextului turistic meridional. Această aderare necondiționată a eului byronian la eposul său existențial, această neputință de a-și părăsi structura reprezintă ideea centrală a eseului lui Du Bos, *Nevoia fatalității,* ca supremă rațiune de a înfrunta realul și de a-și compensa mitul demonic antum printr-o moarte apoteotică.

Cealaltă latură a ființei fatale, magnetismul nefast, pare într-adevăr a antrena în cercul damnării viețile celorlalți, Byron crezînd într-un „blestem ce stă suspendat asupra mea și a alor mei". Eposul existenței pare a-i confirma aserțiunea : prima iubită, Margaret Parker, moare de ftizie la 15 ani, prietenii de la Harrow și Cambridge — Lang și Mattheus, pier înecați, ca și Percy Bysshe Shelley, poetul iubit de zei. Allegra, fiica nelegitimă a lui Byron și a actriței Claire Clairmont, cumnata lui Shellep, se va sfîrși la 5 ani, la mănăstirea Bagnacavallo din Italia ; Byron însuși ar fi avut motive să clameze damnarea postumă a spiței, dacă ar fi aflat că ambele lui fiice, Augusta-Ada, a Annabellei, și Medora, a Augustei, aveau să moară la 36 de ani ca și bunicul acestora, căpitanul Jack Byron. El însuși, George Gordon Byron, va încheia cercul damnării cu care se identifică, la același hotar temporal, prezis de Miss Williams, o reputată pitie din Aberdeen, port scoțian de pe țărmul unui ocean ossianic.

Vocația aventurii menită să anihileze forța damnării în care Byron credea, a ajuns, dimpotrivă, s-o secondeze

Scanned with OKEN Scanner

pe cea dintîi. Plonjarea în tensiunea evenimentului el însuşi o motiva prin renunţarea sa de a prospecta sensul acestuia, dilatînd trăirea propriu-zisă. „Marele obiect este senzaţia, scria Byron ca un existenţialist, în *Jurnalul* său, sentimentul că exişti, fie şi în suferinţă. Este o sete lacomă aceea care ne împinge spre joc, război, călătorie, spre acţiuni neînfrînate de orice fel, dar adînc resimţite, şi a căror principală atracţie este tensiunea ce le însoţeşte.“ Nu întîmplător acest îndrăgostit al realului modelat de acţiunea unui *eu* voluntar, îşi va alege drept mit personal pe Cezar, Saint-Just dar mai ales pe Napoleon, numit la 29 de ani ai poetului „Héros de Roman of mine“, „Anakim al rebeliunii“, elogii surprinzătoare din partea unui englez.

Şcoala aventurii începuse pentru el prin aceea sportivă, în luptă cu excesul ponderal al adolescenţei, incluzînd boxul cu celebrul Jackson şi floreta cu nu mai puţin prestigiosul Angelo. Pasiunea pentru înot îi aduse faimă la Cambridge şi fu încununată prin traversarea Hellespontului în 1809, fapt care, conform propriei mărturii, îl încîntă mai mult decît „orice altă glorie, politică, poetică sau oratorică“. Călăria care simboliza pentru Byron transcendere frenetică a timpului şi spaţiului comun, dar mai cu seamă sentimentul eliberării, îl pasionase încă la Cambridge, unde galopa pe malurile argintii ale rîului Cam. Cealaltă călărie, pe nisipurile de la Lido a bărbatului de 27 de ani obosit de glorie şi „ennui“ căuta de asemenea euforia compensatoare a vitezei. Cea de a treia şi ultima cavalcadă în pădurea de măslini de la Missolonghi, sub puhoiul ploii dezlănţuite, era însoţită invizibil de diavolul din gravura lui Dürer, în care moartea îl pîndeşte vorace pe cavalerul ecvestru. Călătoria exotică, ipostază a aceleiaşi vocaţii arhetipale, satisfăcuse la Byron nevoia evadării din codul civilizaţiei în tărîmul pasiunilor şi pitorescului, iar simbolul focului extravertea însăşi natura sa, mărturisită a fi „arzătoare“ (burning). În această epocă, Ali-Paşa, pirat şi satrap al Albaniei, sulioţii care-l salvează din naufragiu cu replica „nu vrem banii, ci iubirea ta“, numeroase odalisce orientale se vor ipostaza în personaje literare romantice. Mai tîrziu, în

Scanned with OKEN Scanner

exil, Italia va însemna și începutul rebeliunii politice, întrucît Byron visează din 1821 clasicitatea eliberată de jugul austriac, ascunzînd 150 de arme în palatul contelui Gamba, spre a deveni carbonar mitic. Eșecul mișcării îl aruncă spre ultima și cea mai generoasă aventură, salvarea Elladei cotropită de turci, unde mesianismul său pentru care poezia fusese un succedaneu, își va afla realizarea deplină. Aici, această natură umană însetată de „fapte, fapte, fapte" speră să realizeze gloria mult mai durabilă decît cea poetică — „ceva ce va uimi pe gînditorii tuturor timpurilor", o renaștere a antichității sub blazon byronian. De aici aventura, urmărindu-și și propria factologie, va ancora în sfera tragică, Byron devenind, cum ne-o sugerează tipologiile lui Vl. Jankelévitch, (*L'Aventure. L'ennui. Le Sérieux,* „Aubier", Paris, 1963), actor al propriei sale existențe navigînd spre *hora incerta* a morții, sub steaua fatalității sale. Cel care-și desenase un coif normando-elenic cu deviza „Crede Biron" și-și pregătise o uniformă stacojie de colonel englez, devine la Missolonghi un comandant sobru și temut, dispus să-și vîndă pentru nevoile flotei elene reședința de la Roshdale. În micul port mirosind a sare, pește și odgoane, bogat în noroaie, țînțari, bandiți și soldați indisciplinați, Byron va organiza garnizoana, va conduce atacuri corp la corp cu armatele otomane, întrucît, zice el, „e mai bine să mori cu un glonte în inimă decît înghițînd medicamente". Din perspectiva mitului care se și zămislește sub ochii săi, el devenind eroul napoleonian al Greciei, scrisul și faima poetică îi par minore, insipide, ca și vocația anterioară de amant fatal.

Și totuși vocația erosului demonic rămîne inseparabilă de mitul byronian, erosul pe care poetul l-a considerat întîi o performanță sportivă, un ingredient al acelei tensiuni existențiale pe care o căutase la început și în prieteniile tandre cu colegii de la Harrow și Cambridge. Satanismul său ca în cazul epigonicului Musset, își avu însă originea în trădarea seraficei M.A.C. (Mary-Ann Chaworth) care articulase în prezența sa replica jignitoare : „Cum credeți că pot să țin la acest băiat șchiop ?" De atunci exercițiul și regimul alimentar drastic îi dă-

Scanned with OKEN Scanner

dură proporții de efeb și o paloare care înnebuni saloanele londoneze din 1813, pe Caroline Lamb și pe Miss Annabelle Milbanke, nefericita Lady Byron. Damnarea celor două femei inaugurase palmaresul demonicului amant, iar desfrîul venețian îi extinse faima de detracat pe întregul continent. Între scandalul londonez și exilul voluntar se situase însă erosul fatal, „veninul" necesar, pentru Augusta Leigh, fiica acelui „Mad Jack" cu marchiza, un eros ce beneficia de apanajul prohibiției și-l făcea pe Byron să devină un „out-low" în fața codului etic burghez. Augusta îi semăna fizic satisfăcîndu-i narcisismul, nu „caroliniza", complicînd inutil lucrurile, era blîndă, maternă și mai ales veselă, — atît de diferită de „matematiciana" Miss Byron, rigidă, convențională și acaparatoare. Dincolo de farmecul Augustei, campionul iubirii libere, George Gordon Byron va afla în această aventură un stimul al creației cu teme manfrediene, o libertate a sinelui și o nostalgie care nu-l va părăsi vreodată. În pofida tihnei cvasimatrimoniale pe care o cunoaște în Italia cu contesa Teresa Guiccioli, el nutrește același „sentiment perfect, infinit", care-l face să vadă în Anglia țara Augustei, „și în jurul ei marea ce ne desparte". Distanța însăși îi augmentează iubirea („Se spune că despărțirea distruge pasiunile slabe și le augmentează pe cele puternice. Vai ! Ceea ce simt pentru tine este unirea tuturor pasiunilor și tuturor afecțiunilor !" (Scrisoare *Către Augusta,* Veneția, 1819.)

La Missolonghi în 1823—1824, Byron, comandantul garnizoanei (arhistrategos), poet de faimă europeană și lord englez se decide să-și subordoneze vocațiile sale romantice mitului napoleonian eroic pe care-l consolidează cu răbdare și minuție. Argumentul era exprimat liric :

De ce regretul tinereții duse ?...
Aici, pe cîmpul gloriei, de drept,
Te-avîntă-n focul luptei pînă nu se
Sfarîmă inima în piept !

(trad. ns.)

Moartea însă nu-l surprinse în bătălie, ocolindu-l pe cel ce căuta glontele, ci în preajma celor 36 de ani hărăziți, printr-o agonie cumplită pentru acest organism uzat

de *hybris*. Tratamentul primitiv al lui Millingen, sîngerările cu lipitori în fața ruinei fizice mai curînd decît a unei boli certe, a desăvîrșit damnarea în această Sf. Elena a lui Byron. El nu luptă cu moartea, și ultimele sale cuvinte, consemnate în cartea contelui Gamba, fratele Teresei, exprimă vocația damnării devenită crez al existenței : „Crezi că doresc viața ? Sînt dezgustat de ea și aș binecuvinta ora la care aș părăsi-o (...) Puțini au trăit atît de intens ca mine. Sînt cu adevărat un tînăr bătrîn. Abia ajuns la vîrsta bărbăției, mă și aflam pe culmile gloriei. Plăcerea am cunoscut-o în toate formele sub care ea se poate prezenta. (...) Eforturile voastre sînt zadarnice. Eu trebuie să mor, o știu și o simt. Nu regret viața, pentru că am venit în Grecia spre a termina o existență penibilă. I-am oferit Greciei banii și sîngele meu. Acum îi dau viața."

Acest autoportret și totodată testament romantic dau un ultim contur mitului byronian, menit a înfrunta secolele. Una din replicile sale ultime, „viața mea a fost un ocean în furtună", devenită metaforă predilectă a întregului romantism, și-a avut corespondență simbolică, pentru că în ultima sa noapte, aceea de 19 aprilie 1824, furtuna răscoli într-adevăr laguna Missolonghi, brăzdînd cu fulgere fantasmele insulelor și pilonii locuințelor lacustre.

Cei doi eroi ai istoriei moderne, Napoleon și Byron, formează astfel un conglomerat unic întrețesut cu factologia revoluției franceze, și care marchează mentalitatea secolului al XIX-lea prin mituri ale romantismului trăit.

Scanned with OKEN Scanner

4. ISTORIE — ROMANTISM — CULTURĂ

Cunoscuta aserțiune a lui Nicolae Bălcescu privind cauzalitățile revoluției române din 1848, insistă asupra rolului declanșator al factorului intern, fără a nega aportul celuilalt — influența externă. Istoricul român accentua astfel ponderea celui dintîi în raportul dialectic firesc. Prin urmare, scria Bălcescu, „Revoluția română de la 1848 n-a fost un fenomen neregulat, efemer, fără trecut și viitor, fără altă cauză decît voința întîmplătoare a unei minorități sau mișcarea generală europeană. Revoluția generală fu ocazia, iar nu cauza revoluției române. Cauza ei se pierde în zilele veacurilor“ [60]. Viziunea istorică a lui Bălcescu se conjugă cu materialismul istoric, cel care află germenul schimbării în gravitatea și durata crizei sociale genuine. Astfel democratismul revoluționar care a caracterizat gîndirea acestui apostol al anului 1848, rolul decisiv pe care-l acorda atît factorului economic cît și gradului de conștiință al maselor, atît insurecției cît și demersului politic, îl face un teoretician nu numai al revoluției române *(Mersul revoluției în istoria românilor)* ci și al revoluției burghezo-democratice ca atare.

Încă o dată, în sensul afirmației anterioare, ecloziunea coliziei interne comprimate brutal, „profunzimea contradicției dintre suprastructura revolută și forțele vii ale epocii contemporane“, cum scrie Lenin [61], nu anihilează semnificația modelatoare a izvoarelor dinafară, cu condiția ca ele să influențeze atomismul decisiv al structurii re-

ceptorului în sensul legității istorice. În acest din urmă sens, revoluția română rămîne integrată seismelor sociale ale Europei, seisme determinate de capitalism constituind, potrivit opiniei lui Andrei Oțetea, *„punctul cel mai înaintat spre răsărit al revoluției europene din 1848, a cărei parte a fost"*. Ea a contribuit la difuzarea ideilor revoluției burgheze în sud-estul Europei". [62] Exagerînd ponderea contactului de idei în baza teoriei sincronismului, E. Lovinescu pune un accent just, în fond, asupra rolului excepțional pentru noi al revoluției franceze care „a difuzat ideea egalității politice și legale, a suveranității naționale : *Declarația drepturilor omului* a împrăștiat, și prin contagiune mintală, și prin sabia cuceritoare a lui Napoleon, un suflu nou de viață popoarelor, iar în Principate a aruncat germenii tuturor prefacerilor politice și sociale" [63]. Înaintea lui Lovinescu dealtfel, (fără a vorbi despre sincronism ca atare), și C. Dobrogeanu-Gherea în *Neoiobăgia,* și G. Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească,* abordau problema în același fel. Fără îndoială însă că lucrarea lui Lovinescu, prin analiza forțelor revoluționare și conservatoare, este în cel mai înalt grad dialectică. (Vezi și *studiul introductiv* la opera citată, de Z. Ornea.)

Aceste premise, dealtfel sugerate anterior, sînt necesare traseului pe care urmează să-l precizăm, al eposului revoluționar în Principatele române, spirit determinat de geneza conștiinței naționale și structurat în tipologii existențiale, iar, în cele din urmă, și pe alt plan, estetic, în opere romantice. Chestiunea abordată cu profunzime de către Paul Cornea, nu numai în *Originile romantismului românesc*, ci și în *Oamenii începutului de drum* (Studii și cercetări asupra epocii pașoptiste) [64] își primește formulări memorabile : „Ca orice mișcare de idei care exprimă un proces spiritual organic și ireversibil, pașoptismul își implînta adînc rădăcinile în solul național, însă în același timp se situează istoric față de Europa, deci îi împrumută idei, argumente și criterii, cedînd la rîndu-i din substanța sa sufletească, în măsura posibilităților mai modeste de contact și export ideologic". [65]

Înainte însă de a afirma acceptarea *formelor* experimentate de revoluția franceză cu acțiune benefică asu-

Scanned with OKEN Scanner

pra mecanismului social intern, înainte de a determina fertilitatea mitului eroic napoleonian pentru tribunii revoluțiilor române, justificînd astfel existența capitolelor precedente, e cazul să precizăm că prezentul studiu beneficiază de accepția pe care contemporaneitatea o acordă noțiunii de istorism. Într-adevăr, dacă Aristotel considera istoria drept un vraf de documente opuse operațiilor teoretice, gîndirea medievală o vedea ca pe o emanație divină (idee păstrată de Hegel), iar Bacon o subsuma memoriei, — mecanicismul secolului al XVIII-lea cu excepția lui Vico o reduce la un meliorism ideal prin statul imaginat de Confucius ; fără mari deosebiri, Auguste Comte visează în secolul său un paradis al științelor și tehnicii drept liman al vechilor contradicții. Gîndirea modernă, conchide astăzi Gaëtan Picon, începe însă în momentul în care omul, încetînd să se realizeze ca „emanație a unei ființe transcendente sau a unei parcele din natura exterioară, se realizează ca *devenire*“ [66]. În pofida idealismului său, Hegel fundează viziunea dialectică modernă a *istorismului* finalizat de materialismul istoric marxist. Mai departe, sociologia contemporană (Lucien Febvre) nu concepe studiul istoriei fără aprofundarea „variantelor care trebuiau să țină cont de la celelalte, vecine — și care izvorau din condiții existențiale proprii indivizilor, grupurilor, claselor și națiunilor“ [67]. Respingînd istoria formală, *a priori*, analitică și nu sintetică, Benedetto Croce optează pentru elementul intuitiv format din amintiri, mărturii și documente. Însumînd aserțiunile istorismului contemporan, același punct de vedere îl are Lucian Blaga în *Fenomene, cunoașteri, cordoane cenzoriale*. [68]

Vom opta în cele ce urmează pentru *metoda sintetică, sincronică și diacronică* totodată, bazată frecvent pe documentul devenit detaliu epic și stilistic, modalitate pe care a ilustrat-o la noi Nicolae Iorga în marea sa *Istorie*.

Încă o premisă a demonstrației ce va urma rezidă în relația extrem de des abordată între istoria socială explozivă a secolului al XIX-lea și romantism. Departe de a-l considera pe cel de al doilea drept efect imediat al celei dintîi, în acord cu Paul Cornea ; stipulînd sincretismul prea evident general-european spre a fi incidental, al

Scanned with OKEN Scanner

faptului istoric cu această formă de mentalitate suprastructurală, ne propunem să conturăm ceva mai insistent psihismul romantic ca factor psihosociologic în formele sale de manifestare concrete. Sperînd pe de altă parte să contracarăm concluziile lui Etienne Fournol (*Les nations romantiques),* care vedea popoarele sud-estului european *născute* de către matricea romantică, prin inversarea raportului logic în sens idealist [69], vom folosi drept argument faptul psihologic de existență. O asemenea abordare nu contravine concluziilor de sociologie marxistă, considerîndu-le implicite precum Zoran Konstantinovič, bun cunoscător al culturilor sud-est europene, inclusiv române, despre romantismul văzut ca o reflectare a sentimentului de apartenență etnică și a redescoperirii virtuților limbii naționale sub impulsul lui Herder [70]. Modificarea structurii de clasă proprie Principatelor, emergența micii boierimi, a meseriașilor, țăranilor și, spre 1830, a intelectualilor, față de rolul de ferment singular al burgheziei europene, constituie la rîndul ei harta specifică a revoluției române, cu o ideologie eterogenă cu multiple aluviuni culturale ce depășesc clasificările oarecum schematice : democratism revoluționar, democratism burghez și conservatorism [71]. Rolul sporit al intelectualității, al fiilor de boiernași cu școli apusene rămîne la noi primordial socialmente, întrucît, afirmă Al. Duțu „Pașoptiștii se vor ca o «inteligentsia» care conduce istoria" (*Romantismul pașoptist* în *Sinteză și originalitate în cultura română,* Ed. Enciclopedică, Buc. 1972, p. 78). Literatura însăși, ca succedaneu a activității politice, ne îndreaptă spre evidențierea unui *Bildungsroman* al spiritului revoluționar animat de eroii noștri romantici.

În sfîrșit, raportul în sine dintre istorie și factologie, acela dintre structurile culturii și romantism, exhaustiv investigate de Paul Cornea exclud tentația unei reluări, cel puțin în sensul acestei demonstrații întreprinse [72]. Vom alege, prin urmare, calea complementară, sociopsihologia mentalității revoluționare, paralelă cu romantismul, consfințită prin documentul de epocă și printr-o anume scriitură.

Scanned with OKEN Scanner

5. EPOSUL ŞI FORMELE REVOLUŢIEI ROMÂNE

In modul schematic inerent oricăror periodizări, putem afirma că Principatele române au fost spaţiul a două mari valuri romantice. L-am denumi pe cel dintîi (1821—1863) fixat temporal de E. Lovinescu, *valul eroic* al revoluţiilor, al Unirii şi al reformelor lui Alexandru Ioan Cuza, cînd de nenumărate ori tribunii înflăcăraţi ridică masele prin forţa magnetică a unui Logos napoleonian, iar acestea, exasperate de jaful secular şi împilare naţională, găsesc nebănuite resurse de acţiune politică şi totodată armată. Este teritoriul istoric al romantismului paşoptist cu *Eroii* săi pe care avem intenţia să-i conturăm. Al doilea *val romantic, astenic şi paseist* apare sincron reacţiei psihologice în faţa „monstruoasei coaliţii" care contracarează elanul luptei antifeudale, pactizînd într-o simbolică „Piaţă a Independenţei" cu marea proprietate funciară. Acum, discursul de altădată păstrează în gura liberalilor sintagmele şi nu spiritul revoluţionar, iar mobilul ideal se degradează pînă la cucerirea de posturi, sinecuri şi demnităţi politice în umbra tronului. Această etapă de pînă la sfîrşitul secolului, cuprinzînd un deceniu de reverberaţii ale militantismului mesianic, ancorează în teritoriul eului adînc, al mirajului şi evadării în poezie, şi într-o orchestraţie critică a realismului epic şi dramaturgic. Fără a mai fi ei înşişi tribuni ai luptelor armate, precum acele „sînte firi vizionare", — succesorii în ale scrisului reprezintă vocaţia ziaristică ire-

Scanned with OKEN Scanner

presibilă, în egală măsură moştenire a epocii anterioare ; polemica dezbină frontul altădată unit al intelectualilor ; bătrînii paşoptişti ca Ion Ghica sau Vasile Alecsandri adoptă poziţii moderat conservatoare, iar tinerii se simt „mici de zile, mari de patimi“ ca altădată în Franţa, Musset şi Vigny. Noua clasă a proletarilor se structurează abia spre sfîrşitul etapei. Faptul că marii poeţi, Eminescu şi Macedonski, aparţin *acestor* decenii şi nu celor dintîi, este încă o surpriză, deşi explicabilă, a istoriei estetice şi, la urma urmei, în registrul parodic al sloganului revolut, tot acestor decenii le aparţine Caragiale. Spre deosebire de tinerii paşoptişti, „epigonii“ adoptă poziţii conservatoare, unite la poetul naţional cu un patriotism ardent. Vom amîna însă pentru Cartea a doua : POETICA, dezvoltarea ideilor de mai sus, considerîndu-le acum doar ca pe o premisă necesară unui roman diacronic al mentalităţii române, al *Zeitgeist*-ului românesc, care în cea dintîi etapă este a conştiinţei naţionale şi a spiritului revoluţionar.

Limita convenţională şi totuşi justificată a schimbării, anul 1821, cel al primei crize revoluţionare care-şi solicită eroul naţional napoleonian, pe Tudor Vladimirescu, trebuie văzută cauzal în deceniile fanariote, 1780—1821. Este epoca pe care şi o istorie riguroasă, de astăzi, aceea a lui Andrei Oţetea o consideră nefastă : „Regimul fanariot s-a identificat cu etapa cea mai apăsătoare a dominaţiei otomane asupra Moldovei şi Ţării Româneşti. Sustrăgînd imense cantităţi de produse şi sume de bani celor două ţări, prin mijlocirea fanarioţilor, Poarta a întîrziat dezvoltarea forţelor de producţie şi a procesului de dezagregare a structurii feudale“... [73] Analiza sociologică a forţelor de clasă în acelaşi cîmp, completă şi complexă ne apare a fi tot aceea întreprinsă de Paul Cornea, în capitolul *Preliminarii* ale *Originilor romantismului românesc* [74]. Ţăranii sînt epuizaţi de fiscalitate crescută, dijme şi rente, de torturi şi abuzuri, de încălcări ale proprietăţii. Inconştienţi şi hedonişti în mare parte, marii boieri nutresc obsesia scaunului domnesc la care visează în taină sau pe care-l cuceresc prin denunţuri la Poartă, grija luxului exorbitant şi a opţiunii mai prielnice momentului

Scanned with OKEN Scanner

pentru una din marile puteri : Rusia, Turcia sau Austria. Micii boieri, singura pătură receptivă la tentația acțiunii revoluționare, aflată în „minorat poltic", cum spune Paul Cornea, conjugă acțiuni generoase, inspirate de factologia revoluției franceze și uneori de practicile conspirației masonice cu stimulul concurenței față de protipendadă. Burghezia, dimpotrivă, în care Șt. Zeletin vede fermentul continuu al înnoirilor apare ca „o pătură de muncitori ai capitalului comercial și cămătăresc, care se acomodează cu realitățile iobăgiste și ierarhia feudală, repropunîndu-și să cucerească puterea pe cont propriu" [75]. În același timp, biciuită de adversități naționale insurmontabile, Transilvania zămislește argumentația istorică și filologică a latinității, avanpostul conștiinței naționale de tip pașoptist.

Interacțiunea genetică dintre conștiința națională și romantism ne apare și nouă ca efect al revoluției europene, și pentru că n-o enunțăm cei dintîi, ni se pare firesc să apelăm la același studiu fundamental al lui Paul Cornea. „Experiența reală a procesului istoric, afirmă exegetul citat referindu-se la revoluția franceză, dovedește că ideea națională și romantismul sînt fenomene interferente, (...) ele se integrează aceluiași complex social-economic (dezvoltarea economiei capitaliste, revoluția industrială) și politic (dominarea burgheză a statului, Imperiul și Restaurația), manifestînd deopotrivă faptul că istoria europeană e în curs de a intra în stadiul burghez." [76] În împrejurări și mai complexe, alungate brutal de la hotarul civilizației și modernizării de către forțe reacționare externe și interne, Principatele române și Transilvania nu abdică, ci dimpotrivă, își structurează cu fervoare conștiința națională în fața zidurilor unor Bastilii și mai redutabile decît cea pariziană. Tocmai de aceea conglomeratul cauzalităților interne — comprimarea artificială a latențelor de progres, — duce la o bruscă deschidere în fața seismului revoluționar francez. Istoria mentalităților, (pe care o considerăm inaugurată la noi, în pofida rîvnei exagerat filofranceze, de lucrările și astăzi interesante ale lui Pompiliu Eliade, dar mai ales de marea *Istorie a Românilor* a lui Nicolae Iorga), interferează în permanență faptele marcînd criza, schimbarea, conflictul intern, cu mențiunea modelului ideologic european.

Scanned with OKEN Scanner

Aici, la noi, tabloul lumii vizibile părea încă definitiv supus, la începutul secolului al XIX-lea, cutumelor orientale. Jocul politic al țărilor cotropite, așa cum remarcă un istoric străin, Paul Henry, vizează risipirea ființei naționale, întrucît „Islamul îi accepta pe învinșii de ieri acordîndu-le demnități maxime cu prețul conversiunii, și nobilimea cehă, croată, română se deznaționalizează“ [77]. *Aparențele* par a ilustra afirmația, sincronă detaliilor antologate tot de către Nicolae Iorga, în a sa *Istorie a românilor prin călători*. În cele ce urmează reproducem cîteva imagini epice utilizate într-un studiu al nostru anterior [78], cu scopul de a materializa lumea Valahiei în vremea lui Caragea, cel din urmă fanariot în istoria acestei țări, așezată la răscrucea marilor imperii, spre 1812, anul în care armata lui Napoleon contemplase incendiul Moscovei pentru a porni pe drumul viscolit al înfrîngerii. Configurînd lumea aceasta balcanică, Langeron notează în *Memorialul* său scene grăitoare : un ispravnic, mehmedar de lîngă generalul rus, oferă în genunchi pipa unui turc de rînd ; Thomas Thornton evocă revoltat jefuirea sătenilor de către trupele turcești, rusești și germane. Evocînd ungerea la Stambul a lui Caragea — scenă care ni se pare pregnantă — Auguste de Lagarde și François Recardon reține detaliile unui ritual oriental. Ei consemnează epoca în care, deși slăbită în urma victoriilor persane și ruse, Turcia de după 1800 se obstina să-și demonstreze măreția străveche. Așadar, cel de al treilea vasal de seamă al Sultanului, după pașalele Bagdadului și Cairului, viitor domn al Valahiei, avusese cinstea de a primi din mîinile lui mir-alem-aga trei tuiuri, în loc de unul, trei lănci roșii de lemn cu semilună, cu cozi albe de cal frumos împletite și prinse de trunchi, semn al înaltei și nemărturisitei protecții pentru Caragea din partea lui Napoleon. Înainte însă marele vizir îi pusese pe umeri caftanul, apoi cuca, rîvnita căciulă piramidală cu pene de struț lungi de două picioare, și cabanița, mantia de mare ținută, cu guler de samur și mîneci îmblănite, încheiate cu ceapraz aurite și copci de briliant. Apoi cei doi călători străini înregistrează jurămîntul de vasalitate al viitorului domn către Poartă, ritual în fața căruia *Codul civil* na-

Scanned with OKEN Scanner

poleonian, carta sincronă în timp a civilizaţiei europene, părea inimaginabilă. Seria simbolică a atributelor domneşti se completează cu sangiacul, steag de mătase verde cu semilună, topuzul, un soi de sceptru încrustat cu diamante, şi o sabie de preţ. În corturile instalate la Buiucduré, Caragea urma să pregătească înscăunarea de la Bucureşti „în domnescul nostru scaun". Imaginea popasului turcesc trebuie să fi fost aceeaşi ca în gravura *Cortul Domnului Moldovei,* de Louis Dupré : cîmp, în fundal se vede cortul domnesc, fete prinse în horă, boieri veliţi cu tombatere, adăstînd, cinuri însoţitoare, un ostaş turc cu fes culcat în apropiere [79]. Secvenţa propriu-zisă a plecării, cînd deasupra cucăi domneşti fluturaseră în bătaia vîntului imensele pene de struţ, în „infernala simfonie" a materhanelei, îi păru călătorului francez de Lagarde o scenă de bal mascat. Jocul era însă unul serios, şi în istoria românească pe pînă aci căzuseră destule capete ambiţioase, care trăiseră această clipă de mărire, pentru a se rostogoli apoi în pulberi sub securea capugiului.

Alaiul bucureştean al anului 1812 transformase în carnaval întreaga „politie" numărînd după acelaşi de Lagarde [80] 80 000 de suflete, 366 de biserici şi 20 de mănăstiri, cu străzi podite cu bîrne şi devastate periodic de ocupaţii militare şi epidemii de ciumă şi holeră. Însemnările vremii îmbogăţesc imaginea procesiunii ce trebuia să li se fi părut strănepoţilor noştri măreaţă. Alaiul apăru dinspre Podul Beilicului, reparat în grabă de breasla podarilor, în urma unui pitac cu aspre cuvinte domneşti, şi trecu de apa îngheţată a Dîmboviţei. Clopotele Mitropoliei clătinau aerul cenuşiu, în timp ce prostimea gureşă lua cu asalt gardurile şi copacii pentru a zări măcar în treacăt barba bogată a noului Domn, caftanul său de atlas şi samur, pe cele două beizadele şi careta „prea-iubitelor domniţe", alaiul Doamnei Elena, neglijată curînd pentru prea cunoscutele farmece ale Arghirei. Larma asurzitoare a meterhanelei călare cu tobe, ţimbale şi cimpoaie însoţi alaiul spre Palatul Ipsilanti, care avea „pereţi de mermer, covoare de Uşak şi Agem, policandre cu ghirandole între uşi şi ferestre din cristal de Veneţia", mii de lumînări, un lux oriental şi totodată veneţian. Unduindu-se, alaiul de-

Scanned with OKEN Scanner

păși Hanul lui Manuc, străbătu Podul Mogoșoaiei, arătînd mulțimii de gură-cască poclăzile aurite ale cailor, însemnele domnești și oștimea însoțitoare.

Aspectul Bucureștiului fusese în secolul trecut încă medieval. Clădirile de lemn cad cu intermitență pradă flăcărilor, apa se vinde cu sacaua, iar mocirlele mahalalelor și lătratul asurzitor al cîinilor înspăimîntă drumeții. Măcelarii și brutarii își expun mărfurile în stradă, pe mese mari, casele între copaci umbroși au ceardacuri suspendate ieșite în afară, cu cîte o singură fereastră cuprinzătoare ca în desenele lui Lancelot. Mulțimea se înfățișează policrom : albanezi cu brîie strălucind de aur și pietre scumpe, țigani cu cobza de gît, surugii în sumane înflorite, dar detaliul care uluiește pe toți călătorii străini sînt butcile boierești în care se leagănă işlice, ca enorme tărtăcuțe întoarse cu gura în jos. Protipendada — Văcărești, Filipești, Bălenii, Cantacuzinii — trăiește într-o lume închisă, în casele cu un cat și grădină bogată de pe Podul Mogoșoaiei, jucînd cărți pînă la istovire. În propria casă fiecare boier este un stăpîn feudal, notează secretarul francez al lui Caragea. Femeile, retrase într-o anume aripă, nu tulbură conversația cu oaspeții și nici copiii. Educația sumară a acestora din urmă, notează Recardon, este opera unor dascăli greci, și odraslele boierești nu știu să scrie în limba maternă pe care o vorbesc. Odăile au divanuri largi cu trepte acoperite de șaluri orientale, tronînd ca niște instituții, fără birouri sau mese, dar cu săbii turcești pe pereți. Uneori frumusețea slugilor naște echivocul referitor la obiceiurile stăpînilor : în paginile *Ciocoilor*... lui Filimon de pildă, apare cafegiul, un Ganimed oriental cu mijlocul zvelt încins cu un șal de mătase. Boierii cheamă la ospețe „tălăniţele“ din Mahalaua Scaunelor sau întrețin cu „scumpeturi“ ţiitoare precum Kera Duduca. Mesele lor sînt o risipă sardanapalică, și călătorii străini descriu uluiți cele 10—20 de feluri „delicateţile gastronomice“ dealtfel enumerate tot de Filimon : „licurini jupuiți, sardele muiate în untdelemn de Mitilene... măsline dulci de Tessalia,... icre tari de chefal, smochine de Santorine, halva de Adrianopole“.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea care ni se dezvăluie astăzi la lectura atentă a acestor instantanee memorialistice este mentalitatea conservatoare a boierului care optează pentru o recluziune cu semnificație simbolică, delimitîndu-se de real fie în propria casă, înconjurată de o vastă grădină și abstrasă din vîltoarea străzii, fie în trăsura sa ermetic închisă, făcînd astfel mobil claustrul său existențial. Polarizarea claselor apărea consfințită prin însemne exterioare, marcînd ireconciliant apartenența. Celelalte stări, meseriașii, tîrgoveții, n-aveau drept la șlic, giubea și trăsură, — încălcarea fiind aspru pedepsită de către „evgheniști". O întîmplare culeasă din Papazoglu *(Istoria fondării orașului București)* luminează vanitatea de castă, privilegiile intolerante. „Pe vremea aceea numai clasa boierească avea dreptul că umble cu butci, iar negustorilor nu le era iertat să umble în butcă. Și (...) într-o duminică după prînz, în anul 1816, doamna lui Caragea, stînd la fereastră, vede o caleașcă nouă cu o pereche de telegari frumoși aduși din Viena, vizitiul era bine îmbrăcat iar în caleașcă se aflau două jupînese legate în durban cu calemchiuri cu flori (...) Văzînd doamna că acele persoane necunoscute nu erau din clasele boierești, trimise repede după caleașcă pe baș-ciohodar, care le ajunge și le aduce în curtea palatului ; acolo sînt cercetate și se află că sînt nevestele a doi cojocari dintre cei mai bogați, Dedu și Ciochină ; fură date jos din caleașcă, scoase pe o poartă așa îmbrăcate în malotele de atlas și invitate, din porunca doamnei, să se ducă acasă, să își vadă de casă și de copii." [81] Povestea mai include justificarea celor doi soți (anchetați la rîndul lor) prin minciuna abilă de a fi scos astfel caleașca la vînzare ; vodă însuși devenind în cele din urmă cumpărător al ei, pentru suma de 5 000 lei. Reprimarea burgheziei înstărite în tendința ei de a rivaliza cu „clasele boierești" cum spune iarăși Papazoglu, se conjugă cu intoleranța vanitoasă a domniei în fața marilor boieri, dovadă scandalul stîrnit de Tarsița, născută Manu, sora vistiernicului Constantin Filipescu. Această frumoasă a vremii a sfidat interdicția aceluiași Caragea („fiindcă atlasul cel alb și fețele albe de giubele... este o față spre purtare" Domnilor), trecînd într-un salop alb

Scanned with OKEN Scanner

prin fața palatului domnesc. Porunca scrisă către marele agă împotriva Tarsiței Filipescu este de o intoleranță puerilă : „unde vei găsi dumneata ori zapciii dumitale pe această fără rușine și de sfială femeie, cu acel salop purtîndu-l, numai decît luîndu-l din spinare și fărîmîndu-l bucăți, să-l aduceți așa rupt înaintea domniei mele..." [82]. Îngrădirile de castă delimitau pînă și locurile de plimbare, mahalagiii ieșind la iarbă-verde pe balta Cișmigiului, în grădina Brăslea (azi Icoanei), și mai ales Cîmpia Pantelimonului. Numai sărbătorile, cum ne povestește tot D. Papazoglu, amestecă stările, și alaiurile arată mulțimii pe boierii *halea* (cu slujbe), purtînd gugiuman de samur negru cu fund roșu, iar la brîu călimări suflate în aur, urmați de boierii *paiá* (fără slujbe), cu fund verde la işlice. De Sf. Constantin și Elena, caii domnești cu valtrapuri cusute cu aur sînt plimbați, iarăși spre desfătarea mahalalelor, în sunetul meterhanelei călare. Femeile ochioase cu flori în păr și testemele înflorate se mai bucură de moși, Paște și Crăciun, cînd fețele boierești cu enorme işlice piramidale nălucesc în trăsuri spre locurile obrazelor alese — Herăstrăul, Băneasa, Colentina.

Acest tablou pitoresc al luxului fanariot pe care avea să-l afurisească Eufrosin Poteca își pierde tenta de mascaradă veselă dacă îi alăturăm cîteva evocări ale mizeriei rurale, celălalt versant al reliefului istoric, sursa „banilor de bir" pe care-i va vești în căinarea sa jelalnică Dinicu Golescu. Acest luminat iubitor de țară, el însuși purtînd bogate straie orientale, încîntat de traiul agricultorilor austrieci, „toți cu cizme în picioare" și de gospodăria unui cărbunar, „om cu stare", nu poate să nu-și evoce mizeria bordeielor din țară, pedepsele barbare pentru stoarcerea banilor, cînd „au fost cîte 10 așternuți pe pămînt cu ochii în soare, și o bîrnă mare și grea pusă pe pîntecile lor, ca mușcîndu-i mușchii și țînțarii, nici să poată a feri (...) Alți creștini, tot pentru dare de bani, au fost spînzurați cu capu în jos, și alți iarăși închiși în coșare de vite, unde le-au dat foc, și alte multe asemenea pedepsi" [83]. Imagini asemănătoare abundă în Dionisie Eclesiarhul *(Cronograful Țărei Românești)*, sau Naum

Scanned with OKEN Scanner

Rîmniceanu *(Biseria ortodoxă română),* Dinicu Golescu dînd totuşi cea mai dezolantă descriere a ruralităţii noastre : „nişte odăi în pămînt, ce le zic bordeie, unde intrînd cinevaş, nu are a vedea alt decît o gaură numai în pămînt, încît poate încăpea cu nevasta şi cu copiii împrejurul vetrii, şi un coş de nuiele scos afară din faţa pămîntului şi lipit cu balegă. Şi după sobă, încă o altă gaură, prin care trebuie el să scape fugînd cum va simţi că au venit cineva la uşă-i ; căci ştie că nu poate fi alt decît un trimis spre împlinire de bani.“ [84] Imaginea mizeriei rurale îl va obseda şi pe Bălcescu, după evocarea edenică a Principatelor cu „cerul lor cel albastru şi limpede, munţii cei nalţi, măreţi, plini de comori minerale (...) grînare de abondenţă“. Dar o „altă vedere“ întunecă „această frumoasă şi înveselitoare privelişte“, căci „înaintea lui (a ipoteticului călător — n.n.), dintr-o gaură de supt pămînt, iese o figură omenească slabă, desculţă, trenţăroasă, murdară... cultivatorul frumoasei grădini ce a admirat“ [85]. Obsesia va aparţine în continuare realismului epic începînd cu Filimon şi terminînd cu *Răscoala* lui Rebreanu sau cu *Desculţ* figurînd „feţele întunecate“ ale ţăranilor. Pedeapsa cu moartea a răzvrătiţilor, între care a „hoţilor“, abolită abia de Grigore Ghica, apăsarea robilor ţigani, pacificările turceşti de după 1821, cînd Ahmet-Bei răspundea plîngerilor : „E oare aşa mare lucru, unul sau doi morţi într-un oraş atît de mare ?“ [86], extind abuzul şi trufia inconştientă a domnilor şi marilor boieri asupra noului secol adăugînd noi straturi de magmă incandescentă în adîncurile destinului istoric.

În asemenea condiţii specifice, ecourile, chiar dacă deformate prin mitizare, despre revoluţia franceză, par a sugera *forma* pe care o pot îmbrăca evenimentele. *Cronograful* lui Dionisie Eclesiarhul (1814), comentat şi de Paul Cornea, reduce dimensiunile zguduirii din 1789 la un conflict de curte cvasifanariotă întrucît „unindu-se toţi boierii Franţei au însoţit pe miniştrii crăieşti, şi făcînd sfaturi şi divanuri în multe rînduri mai la urmă au găsit cu cale să taie capul craiului lor, ca al unuia ce a căutat să strice obiceiurile şi stăpînirile Franţei, şi cu divan l-au dat morţii, şi pe feciorii lui, încă şi pe

Scanned with OKEN Scanner

crăiasa lui." Etapa următoare a Revoluției a fost pricinuită de o „altă turburare între boierime și acei 12 judecători", cînd Bonaparte, „fecior de neam greco-romeos", „ajuns căpitan mare", ia asupra lui „slobozenia de rumânie" [87] (!) Există însă și reprezentări mult mai exacte despre Revoluție, devreme ce bănățeanul Pavel Iorgovici, student la Viena, inițiator aici al unei „Societăți filosoficești" române și autor al unei *Gramatici* care i-a servit drept model lui Heliade, „îndrăzni cel dintîi, cum scrie Nicolae Iorga, nu știm cu ce mijloace și în ce calitate, să meargă în acel Paris revoluționar (...). Era acolo în anul de supremă criză sîngeroasă 1793 și va fi fost printre aceia, de multe neamuri, cari se înfățișează Convenției Naționale în numele națiilor care se doresc *liberate* prin revoluție" [88]. Precedînd acțiunea pașoptiștilor „desțărați" care aveau să ceară sprijinul lui Napoleon III, Michelet și Quinet, mari prieteni, aceștia ai Principatelor, Pavel Iorgovici a fost fără îndoială un iacobin, un mason. În imaginația vie a marilor boieri de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea revoluția se confundă dealtfel cu masoneria ; așa gîndesc Spătarul Canta sau logofătul Rosetti-Bălănescu. De aceea cînd sînt date la iveală proclamații revoluționare, boierul Dărmănescu, cel ce comandase o traducere personală după *Le secret des franc-maçons* de abatele Prau, a fost aspru pedepsit, deși mai puțin decît complotiștii Manolachi Bogdan și Ioan Cuza, scurtați cu un cap. Așadar, scrie Iorga „Din nou francmasonul fu bătut la falangă. Apoi, ca trădător al patriei sale, fu osîndit a i se tăia mîna dreaptă, rămînînd să fie trimes în surgun. Dar merse numai la ocnă și la mănăstire", încheie cu ironie istoricul român [89]. Între asemenea îndrăzneli ale marilor boieri dintre cei mai generoși de la sfîrșitul secolului iluminist se număra și *Gramatica română* a lui Enăchiță Văcărescu, călătorit la Veneția, și care glorifică în *Prefață* pe marele Traian, împăratul romanilor, alături de Decebal, „regele nostru" din Sarmisegetusa, drept posibil ecou al *Gramaticii* lui Samuel Micu. A-l considera însă în urma acestor fapte pe venerabilul boier, un „republican", cum a făcut-o agentul francez Hortolan, e o exagerare. Dar de pe acum micii boieri captează ener-

Scanned with OKEN Scanner

giile revoluționare, și iluministul rus V. Malinovski îi scrie lui Veniamin Costache că aceștia „îngrozesc cu pilda Franciei“ [90]. Diplomații francezi exagerează uneori, ce-i drept, ecourile favorabile Revoluției franceze, numindu-i pe negustorii macedoneni și albanezi din Principate, „sans-culoți“ (Hortolan), dar expresia interesului micilor boieri față de Revoluție era desigur o realitate, consemnată cu temei de Cado de Lille sau Parrant [91]. Boierii tineri, de pildă, sînt „moralisiți“ de către Mihai Șuțu pentru că se arată nemulțumiți de „părinteasca sa oblăduire“ [92]. În mod firesc, de aici înainte orice protest va fi taxat de revoluționarism, precum complotul de sub același Ioan Caragea, aspru reprimat pentru a fi dorit „răsturnarea totală a sistemului politic“, prin revoltă împotriva „guvernului, clerului, a nobilimii, să-l arunce în abisul anarhiei prin momeala unei pretinse eliberări de tribut și iobăgie“. Emigranții polonezi în Moldova sînt și ei la sfîrșitul secolului al XVIII-lea emițători ai ideilor Revoluției, precum Kostiusko. În 1796 la Iași un ofițer polonez și altul francez arborează cocarde tricolore, ca la Paris, odinioară, ziaristul Camille Desmoulin ; se vorbește curent despre „suveranitatea poporului“. [93] Nici o inițiativă locală, de după 1800, profitînd de slăbirea Turciei și respectiv a fanarioților care nu mai caută scaunul Principatelor, nu poate ocoli „acea situație internațională care evolua pe liniile trase de revoluția franceză“, cum conchide tot N. Iorga [94]. Deși Napoleon se arată în 1807 un uzurpator perseverent al libertăților naționale, și promite sultanului Selim să nu sprijine mișcările revoluționare, „fie el egiptean, sirian, grec moreot, sîrb revoltat sau român“, opinia publică a unei părți din protipendada română receptoare a mitului napoleonian eroic hotărăște o solie la Împărat cuprinzînd pe Banul Ghica, Grigore Brîncoveanu, Scarlat Cîmpineanu din Valahia, și pe Scarlat Sturdzu, Catargiu, Alexandru Beldiman, viitor autor al *Jalnicei tragodii,* din Moldova. După înfrîngerea lui Napoleon, spiritele noastre conservatoare se arată vindicative, și patriotul Dimitrie Filippide scrie, afurisindu-l : „Astfel de oameni, ca furiile ieșite din Tartar, se cuvine

Scanned with OKEN Scanner

să fie priviți ca blăstăme și flagele ale lumii", acreditînd mitul satanic napoleonian în stil arhaizant [96].

Timpul trebuí să treacă de 1830 atras de miezul secolului, pentru ca marile inițiative ale revoluției franceze : forța maselor mobilizată de tribunii în care cea dintîi își recunoaște Eroii, să treacă la dărîmarea baricadelor vechiului, — suzeranitatea Porții, sistemul fanariot, lăcomia proprietarilor funciari, o economie încă șubredă. Afluenții evenimentelor și întîmplărilor se adună deocamdată în albii subterane, care forează în taină și beznă stratul superficiei. Menținerea în domnie a unui Ioan Caragea, fanariot arhetipal, a însemnat însă în continuare ruina Valahiei pentru a întreține armata de ocupație otomană, sosită pentru a potoli jaful unor turci din Ostrov. Tot Ioan Caragea pe care istoria l-a identificat prin marea epidemie de ciumă, a inaugurat sistemul vînzării cinurilor, înăsprind birurile în același timp pentru a-și pregăti după trei ani retragerea în Austria luînd-o astfel înaintea capugiului, căruia domnul nu voia să-i dea banii strînși pe mucarerul mare. Banii plătiți, zice-se lui Napoleon însuși pentru domnie, ating 4 milioane, și bănuim că domnul s-a decis a se retrage în momentul în care a înlocuit suma pierdută. *Cronica Ghiculeștilor* sugerează alte averi fabuloase oferite lui Suleiman-pașa de către Ioan-Vodă Mavrocordat (1744) care „l-a primit cu cinstea cuvenită unui astfel de om cheltuind pînă la șaizeci de pungi numai pentru daruri și cheltuielile ce s-au făcut în patru zile cît a stat la palatul din Frumoasa, înafara cheltuielilor ce s-au făcut în celelalte conace" [95].

Dar conștiința protestatară care cuprinde și clerici, începe să caute în fața mecanismului economico-social, fie modelul statelor de mult intrate în orbita civilizației burgheze, fie în cazul Transilvaniei, mai ales, pe cel al Daciei romane. Efectul evident va fi la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și înaintea mișcării lui Tudor formularea explicită a ideii naționale, clamată într-un registru retoric amplu, cu accente frecvent xenofobe la adresa fanarioților. Din documentele mai vechi care exprimă asemenea reacții, Paul Cornea le citează pe cele mai reprezentative : *Dăslușire,* de Zilot Românul, Naum Rîmniceanu,

Scanned with OKEN Scanner

Despre originea românilor şi un preţios manuscris intitulat *Obştească tînguire*. După aceasta din urmă fanarioţii dispun de obscure forţe infernale, deoarece „Cu mijloacele lor cele politiceşti, cu faptele lor cele diavoleşti, încet-încet, ne-au supus cu totul vrerilor lor, ne-au împotmilat cu totul necazului, ne-au slăbit braţul armelor, ne-au răcit dragostea patriei, ne-au umplut pă toţi dă pizmă, ne-au stricat unirea...“ Inflexiunea de bocet şi afurisenie bisericească coexistă în acest text vechi. Soluţiile sîngeroase ale lui Robespierre se preconizează apoi într-un stil de arhaitate biblică la adresa aceluiaşi Ioan Caragea, „un lup mîncător de norod“ care trebuie „dat morţii“ pentru ca, afirmă justiţiar autorul, „prin vărsarea sîngelui lui să răzbunăm lacrimile săracilor“. Să nu uităm că ne aflăm spre 1815, în perioada „Societăţilor secrete“ cu caracter francmason şi a luptelor naţionale precedînd carbonarismul, Italia fiind împărţită în şapte state sub Austria, cînd Veneţia cunoaşte mişcarea „Fuori i Tedeschi“ („Latini şi Teutoni“), cînd sîrbii conduşi de Milos Obrenovič obţin independenţa, iar Polonia este decimată de Rusia ţaristă. În aceste condiţii meritul cultural de a fi apropiat Principatele de orbita Europei pălește, şi fanarioţii sînt consideraţi, punct de vedere şi mai accentuat după revoluţia lui Tudor, o etnie ostilă. Cînd Nicolae Iorga, caracterizînd oamenii de după 1800, scrie că „în sufletele unei noi generaţii se petreceau schimbări, a căror origine e de căutat în Ardeal“, el se referă la ideea romanităţii făcută port-drapel contemporan de Şcoala Ardeleană. *Suplex Libellus Valachorum Transilvaniae* transformă într-adevăr o teză istorică într-un argument al luptei naţionale şi sociale : „Naţiunea română este mai veche decît toate naţiunile, din moment ce este sigur şi dovedit prin documente istorice, prin tradiţia neîntreruptă, prin asemănările de limbă şi obiceiuri, că ea îşi trage originea de la coloniile romane duse de împăratul Traian la începutul secolului al II-lea ca să apere provincia Dacia cu un număr foarte mare de veterani.“ [96] Argumentul filologic, cum că limba românească e acea „limbă lătinească comună“, cum spune Petru Maior, se aşează în sfera ideilor lui Herder despre geniul naţional, înche-

Scanned with OKEN Scanner

gînd, cum spune Paul Henry, un patriotism arheologic și lingvistic, un dat al emergenței romantice. Trecînd de limita secolului al XVIII-lea, după *Prefața* lui Enăchiță Văcărescu la *Gramatica,* sa, demnitatea conferită de originea romană colorează întrebările retorice puse de Zilot Românul în *Dăslușire,* unor voci arogante personificate într-un mod apropiat artisticește de *Istoria hieroglifică.* „Ați văzut pre strămoșii noștri a căror rămășiță ce poartă aceeași numire «roman», sîntem noi românii dintr-aceste trei țări : românească, Moldova și Transilvania“ [97]. Călugărul Daniil (Dimitrie Filippide) concepe și el *Istoria României* unde îi evocă pe Burebista și Decebal în context universal susținînd ideea permanenței romane.

Această zestre a mentalității înnoitoare gravitînd în jurul ideii naționale pregătește armătura politică și estetică necesară următoarelor etape — aceea a bătăliilor revoluționare conjugate cu emergența romantismului. Deocamdată, după 1806 în special, tinerii din ambele Principate afișează atît o bruscă schimbare vestimentară, (costumul „nemțesc“), lepădarea giubelei, meșilor, papucilor și calpacului care desemna prin mărime înălțimea cinului, cît și una a gustului cultural. Un anonim de modă veche, o „tombateră“ citat de Nicolae Iorga detectează motivul „stricăciunii“ în romanele franceze care zămislesc tineri „romanțioși“, cu capul plin de Mirabeau, Rousseau, Voltaire, amatori de „baluri nemțești“ și de „modă Evropeană“ [98]. Într-adevăr prin 1820 călători ca Sir Kobert Ker Porter sau consulul englez Wilkinson scriu : „Femeile, în rochiile lor de modă străină sînt ca niște frumoase din Paris“. [99] Tinerii munteni ca Nicolae Văcărescu reactualizează tarabolus-ul romantic, cel care îi plăcuse și lui Byron cînd pozase ca palicar — un șal scump, legat într-un mod savant, cu funda căzută pe o ureche, evocat și de Ghica. Dar mai cu seamă ambele capitale încep să înregistreze silueta tinerilor întorși din Apus. Gheorghe Asachi, un dandy într-o haină-redingotă cu gulerul ridicat și pantaloni strîmți, cu amintirile Romei, a Columnei lui Traian în minte, într-o poză meditativă stînd într-un jilț scump, încrustat cu sidef, ne apare în portretul lui Schiavoni ; un alt tînăr, Iancu Văcărescu,

Scanned with OKEN Scanner

întors de curînd din Țara Nemțească, arborează același costum [100]. Schimbarea aceasta vizibilă este însă semnul uneia spirituale : războiul declarat instituțiilor vechi care vor fi în cele din urmă demolate. Observația unui călător străin despre copiii care nu știu folosi în scris limba lor maternă nu va mai fi actuală, întrucît după 1815 școlile românești vor fi inițiate în București de un emul al Școlii Ardelene, Gheorghe Lazăr, bărbat de „o întunecată energie neînvinsă", cum spune N. Iorga, descins din Sibiu în urma conflictului său cu episcopul Moga. Academia sa, cu cursul său de „umanioare" și de ingineri hotarnici, va deveni o pepinieră romantică, care va difuza, înainte de toate, ideea națională.

Influența franceză, filon extern al metamorfozelor interne, absolutizată de Pompiliu Eliade în *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie* (1898) drept unic motiv al schimbării, își începe acum cariera ; și dacă moldovenii înstăriți iau cu asalt pensioanele ieșene Monton, Cuénim, Bayart et Lincourt, muntenii încep să plece spre Apus, spre Paris, precum tinerii Bibescu, Vlădoianu, Filipescu, Lenș, sau spre Pisa precum Eufrosin Poteca, Ioan Pandeli, Constantin și Simeon Marcovici, elevii lui Gh. Lazăr. Plecarea în străinătate era și acum, în preajma lui 1820, un act revoluționar, nu mai puțin decît la sfîrșitul secolului anterior, cînd beizadelele lui Ipsilanti, Constantin și Dimitrie, atrăgeau dizgrația Porții asupra tatălui exilat curînd la Rodos, întrucît ceruseră adăpost lui Iosif II. Sensul patriotic covîrșește aventura turistică, dovadă plecarea celor patru bursieri enumerați făcută sub auspiciile unui regulament fanariot, căci ei trebuiau să cunoască greaca și româna, să fi făcut studii serioase, "să fie în bune obiceiuri", scopul fiind, după Eufrosin Poteca, „să așezăm o școală în București, în limba noastră cea românească" [101]. Intervenind Eteria și revoluția din 1821, bursierii noștri se trezesc, spre deosebire de fiii obrazelor boierești care, nutrind orgoliul rangului, preferă să se ruineze decît să-și știe odraslele în nevoi, — lipsiți de orice sprijin. Ei trăiesc la Pisa din te miri ce, încît mărturisesc : „Mulți de aicea ne-au luat netrimiși la studii, ci exilați la pedeapsă" [102]. Sub limpede cer meridional, pe malul

Scanned with OKEN Scanner

melodiosului Arno, cu apele încă nepoluate ocrotite de silueta celebrului Turn înclinat, Universitatea pisană le oferea atîtea tentații în ale cunoașterii, încît îi cuprinde o bulimie intelectuală de rău augur, cel puțin pentru complexatul Ioan Pandeli, care se iscălise „Giovanni di Panteli di Valachia", și care avea, nevrozat, să-și taie gîtul ceva mai tîrziu, la Paris, spre supărarea părinților efori. Tinerii studiază de toate, ca Eufrosin Poteca : limbă, literatură, teologie, istorie, fizică, drept ; gustul lor estetic (mai ales al lui Simeon Marcovici) fiind iluminist și preromantic. Tot S. Marcovici își exprimă satisfacția de a-și fi însușit literatura italiană prin studiu riguros, idee destul de nouă în epocă, mărturisind la Paris decizia de a aprofunda literatura franceză „ca să nu pierz în zădar șirul ideilor de literatură ce cu osteneli obositoare dobîndisem în Italia". Scopul său este, deopotrivă, a se dedica în mod iluminist culturii naționale, ceea ce va și face în 1817, clamînd ideea romanității în *Cuvînt ce s-au zis la deschiderea Școalei Naționale din București* (15 sept. 1817). Deocamdată însă, învață, culegînd „florile dulci și folositoare ca să le împărtășesc iubiților mei frați după metodul și regulele ce se obicinuiesc în luminata Europă" [103].

În 1821, revoluția inerentă va întrerupe emulația culturală a tinerilor studioși prin cea dintîi explozie a crizei sociale. Pe fundalul luptelor conspirativ-masonice ale carbonarilor italieni și a polonezilor, dar mai ales ale Eteriei, criza își va urma drumul, solidarizîndu-se și apoi abrogîndu-și legătura cu cea din urmă. Reiterînd strategia revoluției franceze de ridicare a maselor prin proclamațiile explozive ale lui Tudor, ea va fi o revoluție națională, și în acest sens o caracterizează Andrei Oțetea : „Prin programul ei care revendica independența națională, egalitatea în fața legilor, abolirea tuturor îngrădirilor din calea liberului exercițiu al industriei și comerțului, prin forța sa motrice reprezentată de boierimea liberală, de burghezia în proces de formare și de moșneni pe care Marx îi consideră drept clasă mijlocie, prin *încadrarea ei într-o mișcare revoluționară europeană* (s.ns.), prin organizarea și conducerea ei, prin amploarea și răsu-

Scanned with OKEN Scanner

netul ei, în toate țările locuite de români, mișcarea din 1821 se deosebește esențial de răscoalele țărănești, spontane și neorganizate din Evul Mediu.“ [104] Decisivă în structurarea mentalității romantismului eroic, revoluția lui Tudor va fi într-adevăr conform lui Paul Cornea acea „linie de clivaj care desparte societatea veche românească — încremenită în ortodoxie, patriarhalitate, moravuri semiorientale, smulsă din timp și pasivă la apelurile istoriei — de societatea nouă, laică, occidentalizată, dinamică, reașezată la confluența vremii și deschisă dialogului culturilor.“ [105] Dar mai ales, ea va reprezenta spațiul genetic al noului model uman, al Eroului acțiunii în sensul subiectiv al lui Carlyle, precedînd generația mesianicilor pașoptiști prin figura lui Tudor Vladimirescu însuși, „Biv vel sluger Teodor Comadir“ pictat pe lemn în biserica din Prejna într-un costum oriental, cu calpac și giubea. Dar nici imaginea și mitul acestuia, și nici cunoscuta factologie a mișcării nu va constitui obiectul nostru, ci aportul acestei prime înfruntări cu feudalitatea și oprimarea națională, prin participarea spontană și violentă a mulțimii, în structurarea noului *Zeitgeist* cu pivotul în cultul libertății. Pentru contemporani și, mai ales, pentru generația următoarei revoluții, mișcarea din 1821 va fi fost o școală a emancipării național-sociale și individuale. Rolul intelectualității va fi acum redus, dacă-i exceptăm pe Petrache Poenaru, secretar al lui Tudor sau pe Gheorghe Lazăr cu elevii de la „școala academicească“ ce-i arăta simpatie mesianicului „porucic“. Heliade în jur de 19 ani, este la 1821 abia elev în perioada structurării și ajutor al profesorului său ; Bălcescu și Bolintineanu se vor fi născut în 1819. Cu toții însă vor recepta forța ideilor înoitoare materializată în acțiunea armată a mulțimilor, tentația descătușării de sub imperiul constrîngerii și umilinței colective. „Rezistența la opresiune“ principiu al Cartei din 1789 — *Declarația drepturilor și cetățeanului* aparține în egală măsură *Declarației de la Padeș*, marcată de pecetea biblic-arhaică a stilului din mai toate proclamațiile noastre romantice : „...Pre balaurii care ne înghit de vii, căpeteniile noastre zic, atît cele bisericești, cît și cele politicești, pînă cînd să-i suferim a ne suge sîngele din

Scanned with OKEN Scanner

noi ? Pînă cînd să le mai fim robi ?“ Apelul către mulțimea rudimentar înarmată nu este străin, în intenția de a inflama prin cuvînt, de retorismul lui Napoleon, pe care fără îndoială, Tudor, comandirul din oastea rusă decorat cu Sf. Vladimir pentru luptele cu turcii spre 1812, l-a receptat ca mit eroic. „Veniți, dar fraților cu toți, scria Tudor, care veți avea arme cu arme, iar care nu veți avea arme, cu furci de fier și cu lănci (...) Că ne ajunge, fraților, atîta vreme de cînd lacrămile noastre (...) nu s-a mai uscat“ [106]. Argumentul social este cuprins în scrisoarea sa către Nicolae Văcărescu : „Dar cum nu o socotiți dumneavoastră că patria se cheamă popolul, iar nu tagma jăfuitorilor ?“ Eteria, pe de altă parte, cu care Tudor pactizase inițial, dăduse prin Alexandru Ipsilanti „monohirul“, o proclamație de o retorică și mai incendiară, și chiar mai napoleoniană : „Lăcuitorii ai acestui loc al Moldaviei, vă facem știre cu ajutorul și mila dumnezeiască toată Grechia au înnălțat de astăzi flamburile scăpării de subt jugul tiraniei, cerînd slobozenia sa, și eu împreună cu toți simpatrioții miei mă duc acolo unde mă chiiamă trîmbițele norodului Patriei meale.“ [107] Cînd însă țarul Alexandru dezavuează acțiunea lui Ipsilanti dar și a lui Tudor Vladimirescu, anunțînd într-o depeșă Divanul că nu sprijină „nebuna speranță, concepută și pregătită de cîțiva oameni rătăciți [108], revoluția română va deveni preponderent națională, orientînd străvechea ură nutrită pentru fanarioți împotriva grecilor, făcînd chiar rocada — de ce n-am spune-o — tot napoleoniană cu forțele altădată adverse, boierii. Născut prin acest compromis de clasă, cîștigul privește iarăși ideea națională, piatra unghiulară a romantismului eroic românesc, întrucît Tudor declarase lui Udriski, secretar al consulului austriac : „Eu nu sînt dispus să vărs sîngele românilor pentru Grecia, și nu vreau ca printr-o măsură nesocotită și pripită să întreprind ceva în detrimentul poporului român“. Avînd „dreptul sabiei în casa sa“, el apelează la bucureștenii în inima cărora speră să afle „sfînta dragoste cea către patrie“, dar și la moldovenii „ca unii ce sîntem de un neam, de o lege... ajutorîndu-ne unii pe alții“. Programul politic al revoluției din 1821 chiar preconizase unirea și justiția

Scanned with OKEN Scanner

socială în spiritul revoluției franceze, prefigurînd spiritul pașoptist al cărui erou Tudor Vladimirescu a și devenit. Constituția „Cărvunarilor" moldoveni din 1822 care prevedea o legislație românească, ridicarea boierimii mici și mijlocii în funcții politice, domni pămînteni, ba chiar formule de „republică aristo-democraticească" a proiectului lui Dim. Sturdza și Balș (Ciuntu), ne apar drept prelungiri ale marei mișcări din 1821, încheiată prin moartea tragică a lui Tudor, decimarea Eteriei și ocupația turcilor (1821—1826) care a costat Valahia 1 859 578 piaștri [109]. Emanciparea individului prin dreptul acestuia de a nega autoritatea civilă sau divină era explicată de Tudor printr-un maniheism politic, care admitea înarmarea „cu rău" „în fața răului", acțiunea însăși reprezentînd „binele". Un punct de vedere iarăși esențial în instituirea noului model uman, în cele din urmă romantic, Erou al existenței și al acțiunii.

Cele peste două decenii cîte s-au mai scurs pînă la revoluția din 1848 s-au caracterizat prin efervescența mentalității progresiste, domeniu extrem de complex în care intră conștiința politică, idealul național, cultura, modelele trecutului, toate susținute de un psihism romantic, emoționalist, labil în fața structurii economico-sociale la fel de rigide ca înainte. Ruptura dintre factorul economico-social revolut și cel ideologic îl indică pe cel de al doilea drept factor activ, atît în creșterea tensiunii revoluționare, cît și în geneza și constituirea romantismului.

În aparență ocupația turcă de după revoluția lui Tudor a părut a reașeza lucrurile pe vechile lor temelii orientale. Banditii sau „hoții", — Beilicciul, Fedeleș, Diamandi, Kirdjalis cel cîntat de Pușkin, Hasanachi, Iancu Jianu și Frangule cutreieră Moldova, Simion și Ghiță Olteanu, Macedonski, — Valahia, incendiile macină Bucureștiul în 1822 de două ori, de cinci ori în 1823, iar efigia lui Sf. Dumitru este plimbată pe străzi spre a apăra capitala de ciumă. Caimacamii turci ca Hassan-Bei, Ahmet Aga, Ibrahim-Aga își pot instaura regimul mai tolerant sau mai sadic, fără opreliști [110]. Chiar primele domnii pămîntene primite cu speranțe, (Ioan Sturdza în Moldova și Grigore Ghica în Valahia) nu părură a se abate cu nimic de la ri-

Scanned with OKEN Scanner

tul oriental al înscăunării lui Caragea, din 1812. Într-adevăr, ca și în urmă cu un deceniu, procesiunea lui Grigore Ghica intrase dinspre Podul Beilicului (Calea Șerban-Vodă) precedată de breasla podarilor, cu topoare și tesle la brîu, dovadă că în 1823 podurile Bucureștiului erau tot de lemn. Paleta vestimentară satisface, ca în urmă cu zece ani, gustul oriental : ciohodarii purtau postav roșu, paftale aurii la brîu, işlicuri de blană și cizme galbene, pe care le arbora și curtea domnească. După boierii veliți călări, cabanița albă a lui Vodă plutea strălucind în ceaprazuri de fir. Hangerul domnesc sclipea de briliante, poclada vișinie a calului, în fir aurit, steagurile cu chipurile Sf. Constantin și Elena, patronii orașului, jucau în ape mătăsoase. Breslele tulumbagiilor și sacagiilor, care încheiau alaiul, mărturiseau aceeași stare a Bucureștiului de oraș lipsit de confort [111]. Rochiile aduse din Viena și Paris demonstrau totuși pecetea secolului al XIX-lea, și în zadar condamna acum Barbu Paris-Mumuleanu în *Prefața* la *Caracteruri,* luxul vestimentar ca și Dinicu Golescu în cartea sa de călătorii ; în zadar încerca de curînd încăunatul Grigore Ghica să ordone la 27 iulie 1823 lepădarea costumului nemțesc și înlocuirea acestuia în trei zile cu cel răsăritean. Era vorba de defularea colectivă firească după marile crize, iar pe de altă parte de un răgaz de acumulări revoluționare pe care nici călătorii străini, nici Poarta suzerană nu păreau a le intui. Adevărul e că dincolo de rochiile decoltate și căței mărunt frizați, dincolo de mazurcă și *whist,* surprinse de Demidoff, de Gr. Alexandrescu și creionate de Doussault, schimbarea este a mentalității însăși. Ea cuprinde pe nesimțite generația vîrstnică a marilor boieri care fugiseră la Kronstadt (Brașov), sau Hermanstadt (Sibiu) de spaima „zaverei", împletind speranțe sub patronajul consulului rus Pinis, cultivînd franceza cu profesorii Vassau și Claude Coulin. „Soțietatea literară" din 1826 împreună cu vîrstniciii alcătuiește, ca să folosim expresia lui Pompiliu Eliade, o „Carbonerie valahă" [112]. Tot aici la Brașov se afla Constantin Radovici ot Goleşti fugit de Eterie și simpatizant, ce e drept disimulat, al lui Tudor Vladimirescu. Călătoria acestuia rămasă în *Însemnare...,* făcută în anii 1824, 1825 și 1826, înrudindu-l cu memorialistica lui

Scanned with OKEN Scanner

Ion Ghica și Vasile Alecsandri, atestă drumul tinerilor spre Apus, după experiențele lui Eufrosin Poteca, începute ceva mai devreme. Acest D. Golescu, cel dintîi român modern, denumit astfel de Pompiliu Eliade, apare portretizat cu pană epică de către Marin Bucur : „Domol, căutîndu-și hîrtiile prin brîie, greoi la mers, cu o costumație turcească, ridicîndu-și pulpanele anteriului, ochind distanțele, chibzuind în barbă“ [113]. *Cuvîntări deosebite* digresiuni, meditații și plîngeri trasează linia de unire între durerea patriotului și dorința înnoirilor, două oglinzi ale mentalității românești. Un filon al deschiderii către Occident, în pofida opoziției lui Gh. Lazăr, va mai fi ceea ce Iorga denumește „spirit studențesc“, mentalitatea patriotică și într-un alt sens romantică a tinerilor setoși de învățătură „evropienească“ ; pentru a căpăta permisiunea plecării acestora, conform unui raport al consulului Hugot, părinții în giubea se prosternă la picioarele lui Vodă [114]. Registrele Sorbonei sînt în acest sens despuiate de Pompiliu Eliade, de la care avem listele bacalaureaților în drept : Constantin Philippesco né a Bucarest, 18 fevrier 1807, Dem. Golesco, Al. Racovitza. Alții, anunțați în *Curierul* lui Heliade pleacă în 1829 : Dem. Filipescu, Lenși (3), Constantin Brăiloiu, un „Nicolas de Cantacuzène“, apoi, evident, Ion Ghica și Vasile Alecsandri. La Paris confreria moldo-valahă își descoperă unitatea și latinitatea care-i leagă în egală măsură de Franța, pe lîngă nevoia de acțiune. Corespondența acestora în țară, neprețuit document pentru un istoric al mentalităților, relevă un psihism incendiar nutrind setea de luptă revoluționară. Un tînăr în care-l bănuim pe Constantin Brăiloiu, face elogiul înfocat al civilizației elvețiene antitetică stărilor din țară [115]. Constantin Filipescu motivează opțiunea sa patriotică pentru cariera politică scriind într-o bună franceză tatălui său : „La situation de notres pays ajoute une nouvelle force à mes raisons personnelles, d'acquerir les lumières nécessaires pour les seconder dans leurs efforts et dans les projets d'amélioration qu'ils peuvent concevoir pour la prosperité et l'indépendence du pays.“ [116] Petru Poenaru, fost secretar al lui Tudor Vladimirescu trimis de către acesta la Leybach, apoi student vienez, înlocuindu-l

Scanned with OKEN Scanner

pe nevrozatul Pandeli și se pare pe Heliade ca bursier, sosește la Paris în 1826. Extrem de capabil, tînărul va întruni nu numai elogiile lui D. Golescu în scrisorile acestuia din urmă către Heliade, ci și ale colegiului său Constantin Brăiloiu către tatăl său. Lămurind implicația civică a profesiei alese de Poenaru (care semna „Pierre de Pojénar !"), ingineria de drumuri și poduri, mai tînărul studios măr-turisea epistolar : „cette branche de sciences à laquelle s'applique M.. Poénaro, est très importante et peut-étre utile a sa personne en particulier et à son pays en général." [117] Deși scrisorile lui Poenaru datează după plecarea sa din Paris, după 1831, în plină epocă regulamentară, surprindem accentul lor patriotico-didactic și viziunea pragmatic-iluministă proprie și lui Dinicu Golescu. Tînărul român admira Londra și iluminatul cu gaz, la Liverpool calea ferată, numărînd cu osîrdie cele 20 de vagoane, recte 240 de persoane, trase mai repede de locomotivă decît de „cel mai minunat cal de curse" [118]. Dar nu numai civilizația materială a Apusului va fi cercetată de ochiul viitorilor bonjuriști, ci și realitățile politice, ori în 1830 revoluția franceză se pregătea să explodeze iarăși, înfrățind curînd pe baricade pe foștii bonapartiști, iacobini, muncitori și chiar țărani împotriva lui Charles X, un Bourbon. Studenții francezi nu erau desigur pasivi, dovadă rîndurile lui Constantin Filipescu către tatăl său : „L'exemple de la jeunesse qui m'entoure me pique d'émulation". [119] Tot aici Barbu Stirbey, viitorul domn, devine mason ; Diamant citește pe Fourier și Saint-Simon.

În Principate, pe fundalul războiului ruso-turc, spre deosebire de 1821, anul lui Tudor, Rusia intervine în favoarea Greciei și polarizează atît speranțele liberale, cît și pe cele ale boierilor conservatori, ca Mihai Sturdza, — un monarhist ortodox care-și pregătește viitoarea domnie prin scrisori de devotament către cabinetul țarului. (Scrisorile către vărul său din Odesa, citate de către Pompiliu Eliade, denotă o fervoare romantică a trăirii, glorificînd acțiunea — „je me sens mourir dans l'inaction", pe lîngă un legitimism în felul lui Chateaubriand.) Victoria Rusiei de la Adrianopole și ocupația Principatelor coincidea cu o radicalizare fervență a spiritelor : în sfîrșit, intelectuali-

Scanned with OKEN Scanner

tatea românească în parte întoarsă de la studii, intră în arena politică. Cei care n-au plecat niciodată, hrăniți de solul autohton, nu mai puțin generos, al tradiției naționale ca Heliade sau I. Cîmpineanu, fertilizează atmosfera, cel dintîi prin *Curierul românesc* iar cel de al doilea, prin exemplul personal pe care-l dăduse, eliberîndu-și robii, împroprietărind țăranii, și visînd încă în 1827 Unirea sub tutela Europei. Protectoratul rus al lui Kiselev, nobil de veche viță, adăpat la izvoarele liberalismului francez, excelent organizator, părea a îndreptăți toate speranțele, și tinerii aderară la organizarea oștirii, Miliția Națională, prima extravertire în acțiune armată a mentalității romantice constituite. Iancu Văcărescu, Vasile Cîrlova, — toți cîntă evenimentul :

Lacrimă de bucurie curge, curge ne-ncetat
Arma iată că lucește,
Slava iată că zîmbește,
Corbul iată s-a-nălțat.

În entuziasmul general, cînd boieroaicele donează „scule“ sau mari sume de bani (între 200—1500 de piaștri), rîndurile oștirii cuprind bătrîni venerabili și tineri literați, cum ne-o atestă rîndurile lui N. Crețulescu : „Am văzut boieri mari ca d-alde Manolache Băleanu, Iancu Cîmpineanu, Alexandru Florescu, Costache Filipescu, lepădîndu-și anteriile, giubelele, ișlicele și îmbrăcînd, după rangurile de boierie ce aveau, uniforma militară de colonei, maiori, căpitani. Feciorii de boieri, tineri încă și fără ranguri de boieri, erau primiți ca praporcici sau sublocotenenți, cum se chemau atunci. Voi cita, printre acei de care-mi aduc aminte, pe frații Golești (Ștefan și Nicolae) și vărul lor Radu Costache, Nicolae Filipescu, Costache Russet (Rusetake), frații mei Constantin și Scarlat Crețulescu, Voinești, Tudor și Iancu, Grigore Alexandrescu, poetul, Perdicari, Hristache Tell, Cezar Bolliac.“ [120] Aceleași elanuri marcau Moldova unde Asachi vestea într-o duminică (14 sept. 1830) în *Albina românească* : „Hatmanul Palade, generalul inspector și șeful oastei pămîntești, răzînd barba și dezbrăcînd costumul asiatic, s-a îmbrăcat în uniformă militărească națională, ca toți ofi-

Scanned with OKEN Scanner

țerii și soldații de sub căpitănia sa, comandă ce poartă cocarde și steagul național de culoare albastră și roșu închis." Înainte cu cîteva săptămîni, tot Asachi, elegant bonjurist, dandy și poliglot, comenta sfințirea armatei moldovene în palatul de la Copou, mărturisind același elan național și stil romantic : „După cursul unui veac pămîntul nostru din nou răsună sub pasul cetelor moldovene și arma vitejilor o privim iar în mîna tinerimii noastre" [121]. Fără a fi integral o binefacere, Regulamentul Organic stabilea premisele unei constituții liberale cu caracter burghez, așa cum îl apreciază și Andrei Oțetea, înzestrînd „Principatele cu instituții susceptibile de a favoriza dezvoltarea capitalismului, deși cu puternice rămășițe feudale" [122]. Structura administrativă asemănătoare prefigura, pe de altă parte, unirea prin *articolul 371* : „Începutul, religia, obiceiurile și cea de un fel limbă a sălășluitorilor într-aceste două Principaturi, precum și cele de o potrivă trebuințe, sînt îndestule elementuri de o mai aproape a lor unire, care pînă acum s-au fost poprit și s-au zăbovit numai după împrejurări întîmplătoare". Ar fi cu toate acestea o naivitate să vedem *Regulamentul* ca pe o soluționare a crizei : nici oligarhia marilor boieri care continuă (Filipescu, Villara, Golescu, Stirbey, Văcărescu, Bibescu, Cantacuzino), nici deposedarea și decrepitudinea țăranilor, și nici secătuirea prin biruri a stării noastre a treia, nu încetează. Dimpotrivă, mitul lui Kiselev care se constituia în bună parte datorită farmecului său personal nu putea ascunde privirilor pertinente tendința de deznaționalizare a Principatelor pe care acesta le „proteja". Nu întîmplător Nicolae Bălcescu numea Regulamentul Organic în *Question économique des Principautés Danubiennes,* „cartă a privilegiilor ce-și asiguraseră boierii și o cartă a mizeriei poporului... monstruozitate socială". Un călător străin ca Saint Marc Girardin descifra în 1836 drept antinomii insurmontabile : „un dictator suveran și o Adunare suverană, un guvern absolut și o republică" [123]. Nicolae Iorga evidențiază și el punctele vulnerabile ; întrucît *Regulamentul* „instala o administrație birocratică, destul de complicată pentru ca să permită toate abuzurile, administrație de sistem ruso-

francez, închiriind țăranilor pământul de hrană (...) supraveghind un Domn cu drept de vot (...) împiedică orice inițiativă“ [124]. Dar și mai limpede decît conflictul între Adunare și Al. Ghica pentru „articolul adițional“, demers abil al guvernatorului rus pentru a legifera controlul curților suzerane și mai ales protectoare, ne apare argumentul corespondenței care dezvăluie mobilurile reale ale lui Kiselev. În 20 februarie 1830 consulul rus îi scria în franceză generalului Zahrevski : „Je travaille ici comme exécuteur des volontés de l'Empereur et comme chrétien... Je me force surtout à gagner pour la Russie les richesses de ces pays, par des relations commerciales à assujetir les Moldaves et la Valaques, à nos habitudes et à notre ordre“ [125]. Intențiile s-au realizat desigur, mulțumitor, întrucît generalul îi scria la 8 martie 1832 contelui de Nesselrode : „Dans le cours de quatre anées d'occupation, les Principautés ont contribué aux dépenses et aux sacrifices du gouvernement russe, soit en espèces, soit en matériaux, pour une somme de 59 511 296 piastres“ [126]. Cenzura, un „climat de politism cultural“ definit astfel de către Paul Cornea, [127] obstacol decisiv pentru o cultură națională, știrile reproduse după ziarele rusești ; opoziția tacită în fața ideii de romanitate întregesc caracterul conservator al epocii regulamentare. (Pompiliu Eliade reproduce protestul lui Kiselev în fața lui Iancu Văcărescu, care-și scria poemele cu alfabet latin : „Il ne vous reste plus maintenant qu'a aller à Rome vous prosternez aux pieds de Pape, votre souverain !“) [128] Cu toate acestea, moștenind ideile Școlii Ardelene, doctorul Șt. Vasile Piscupescu scrie în *Oglinda sănătății și a frumuseții omenești* despre „strămoșii romani“ și „slava bătrînimii neamului nostru“, Cîrlova și Alexandrescu exaltă trecutul eroic, Simeon Marcovici ține discursuri patriotice la începutul anului școlar ceea ce înseamnă că învățămîntul românesc se permanentizează. Demnitate națională există și în ființa domnilor pămînteni Ioan Sturdza și Al. Grigore Ghica, devreme ce fiind căftăniți, la Constantinopol cu ritualul cunoscut, ei exclamă : „Iată-ne deci prefăcuți în funcționari turci !“, fără însă a intenționa o colaborare salutară între ei [129]. Opozanții în chestiunea „articolului adițional“ și aceea

Scanned with OKEN Scanner

țărănească, precum I. Cîmpineanu și Dinicu Golescu care murea de holeră în 1830, constituiau aripa radicalilor vîrstnici. Dar rolul decisiv trebuia să aparțină tinerilor născuți după 1800 și care aveau să dinamiteze claustrarea feudală, un *eu* anacronic tributar fanariotismului, tot ei avînd menirea să edifice o cultură modernă. Acești Eroi ai romantismului trăit, de orientări ideologice și temperamente eterogene, masoni în cea mai mare parte, vor îmbrățișa ca platformă comună ideea națională și aceea a răsturnării sociale, fiind totodată Eroii revoluției din 1848. Ei vor demola psihismul fanariot cu narghilea cantonat într-un timp revolut, surd la nevoile țării, acceptînd prosternarea în schimbul caftanului, fiind, dimpotrivă, deschiși fluxului temporal al lumii civilizate, nutrind cultul libertății, atît individuală cît și, mai ales, națională.

Deocamdată, deceniul care se desfășoară pregătește anul 1848 prin cele două comploturi, unul mai radical, al lui Mitică Filipescu în Muntenia, și cel mai moderat, al lui Leonte Radu în Moldova. Societatea Secretă munteană, orientată împotriva lui Grigore Alexandru Ghica, patronată de Cîmpineanu, candidat la domnie, cuprinzînd pe tînărul Nicolae Bălcescu, boiernașii Telegescu și Sotir, se soldează cu detențiunea „polcovnicului“ și a lui Bălcescu la Mărgineni, cu exilul lui Bolliac la Poiana Mărului și cel al simpatizantului Vaillant în Moldova [130]. Aici Leonte Radu adună 80 de boiernași dar și boieri mari — alți „cărvunari“ nemulțumiți de Sturza, de oprimarea protipendadei, de protectoratul rus și de „țensură“, acceptînd în schimb suzeranitatea față de Turcia, vechiul sistem electiv și apăsarea țăranilor. Următorul pas al luptei conspirative va fi întemeierea „Frăției“ lui Ion Ghica care consfințește apostolatul revoluționar al lui Nicolae Bălcescu secondat de către Christian Tell și Al. G. Golescu-Negru. Jurămîntul noilor carbonari are ca decor romantic cîmpia solitară, nocturnă a Filaretului, sub dealul acoperit cu vii. Pînă și Domnii se arată liberali : Ghica, deși nevoit să accepte „articolul adițional“, se apropie de noua ideologie, prin tendința de a ușura soarta țăranilor atacînd chiar *Regulamentul*, ceea ce-i va atrage ura marii boierimi și destituirea finală. Gheorghe Bibescu,

Scanned with OKEN Scanner

pe care Iorga îl inserează la semnificativul titlu : *O încercare de romantism politic* [131], patriot impulsiv cu studii pariziene, desface necugetat o căsătorie convenţională pentru o iubire intempestivă, consfinţind actul cu fast ostentativ şi simbolism patriotic. Nutrind cultul lui Mihai Viteazul, el îmbracă în pofida vechiului ceremonial, „dulama lui Mihai peste mondirul rusesc", cum spune Iorga, iar soţia sa Maria pozează pictorilor în port ţărănesc cu salbă. Tot istoria, „faptele strămoşilor", îl inspiră pe Kogălniceanu în *Cuvînt introductiv* la cursul de la Academia Mihăileană. Voievozii Alexandru cel Bun, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul devin pentru revoluţionarul moldovean „mai mult decît Alexandru cel Mare, decît Anibal, decît Cezar", întrucît pentru romantismul românesc „eroii patriei" sînt deasupra „eroilor lumei". În aceeaşi ordine de idei, „izbînzile de la Racova şi de la Călugăreni" sînt mai strălucite decît „acele de la Maraton şi Termopile", iar „interesul pentru istoria patriei" se identifică cu „iubirea către patrie" [132].

Relieful lumii materiale, concrete, păstrează cu toate acestea, spre 1840, pecetea dihotomiei seculare, constituind un *memento* pentru proiectele spiritelor revoluţionare. Coexistenţa Orientului cu Europa, a mizeriei cu luxul în înfăţişarea oraşelor se face remarcată atît de ochiul autohton, cît şi de călătorii străini. Căpitanul Helmuth von Moltke ne lasă următoarea însemnare din 1835 : „În Bucureşti se văd colibe dintre cele mai păcătoase lîngă palate în stilul cel mai modern şi lîngă biserici în stil bizantin ; cea mai amarnică sărăcie... lîngă luxul cel mai triumfător : Asia şi Europa par a se atinge în acest oraş..." [133]. În 1844 şi Vasile Alecsandri, cel sensibil la pitoresc, consideră Iaşul drept un „tablou original" deşi „alcătuit de multe contrasturi", prin cele două „feţe, una orientală şi alta evropienească", cea de a doua începînd să precumpănească. Poetul enumeră revoluţia vestimentară, a interioarelor şi a faţadelor. Prin urmare, „Hainele lungi şi largi au dat rînd straielor mai strîmte a Evropei, işlicul s-au închinat dinaintea pălăriei", „divanurile late s-au cioplit în forme de canapele elegante", iar casele au înaintat spre faţa străzii, „dărîmînd gios zăplazurile şi zidurile acele tari care le da un aer de cetăţi". Ofen-

siva civilizației europene nu înlătură însă polarizarea de clasă, și Vasile Alecsandri pașoptistul nu poate să nu remarce că deși „centrul (...) așezat pe zarea unui deal este compus din case mari și frumoase în care domnește luxul", „mahalalele (...) sînt alcătuite mai mult de bordeie acoperite cu stuh, unde zace sărăcia". Tabloul ne încheie cu viziunea simbolic-paradoxală a unui Cezar desculț : „Capul poartă coroană și picioarele sînt goale !" [134]

Această lume opune rezistența funciară a realității în fața proiectelor umanitare dar utopice ale tinerilor noștri întorși din cluburile revoluționare sau masonice ale Parisului. Ei trăiseră acolo efervescența revoluției din iunie, citiseră pe Saint-Simon și Fourier, plănuiseră republici universale și independența națiunilor subjugate laolaltă cu polonezii exilați, dovadă scrisoarea lui Mihail Czajkovski către Ion Ghica din 21 dec. 1848 : „Elles (nos voeux) sont sincères et ardentes, comme si nous étions de votre patrie" [135]. Descoperirea reciprocă a numelui de moldo-valah însemnase o școală a Unirii, cînd A. C. Golescu îi scria lui N. Crețulescu : „L'événement le plus heureux que j'ai à t'annoncer, c'est notre rapprochement des Moldaves" [136]. În fața lumii regulamentare, regăsite la întoarcere, acești tineri au un șoc dureros care afectează echilibrul lor existențial. Ei simt, precum același Alexandru Golescu, „étonnement, dégout, repulsion" aflînd „faiblesse, lâcheté, intrigue et absence de tout moyen pour arriver à la réalisation de nos plus tendres voeux, du plus beau rêve". Reacția este exprimată în stilul romantic al clamării dezastrelor : „Voilá trois nuits consécutifs que je me mets au lit, le déséspoir et la douleur dans le coeur". Întrebarea retorică, antiteza, structura simetrică a topicii probează prin această scrisoare din 1838 frecventarea clasicilor francezi, a *Cidului,* dar și a romantismului — Byron și Hugo : „Voulez-vous éclairer l'oppinion publique, lui parler de ses véritables intérêts, relever son patriotisme, lui indiquer ses ennemies, la Russie, le gouvernement, l'aristocratie — la censure est lá qui vous borne le chemin. (...) Voulez-vous améliorer le sort du paysan ? le paysan valaque, que nous considerions a Paris comme libre, est serf en Valachie... il ne peut quitter une terre qu'avec le consentement du propriétaire

Scanned with OKEN Scanner

(...) Voilà donc à quoi se réduit le liberté en Valaque.“ [137] Întors și el în 1839 de la Paris, cu „un mare bagagiu de iluzii și de idei moderne“, Vasile Alecsandri trasează o imagine identică a Moldovei văzută de un bonjurist, „pantalonar“ (sans-culottes) avantajat de detașare și umor în fața patosului unanim clamoros. Rîndurile *Către un prieten imaginar* (Iași, 184...) pe care le bănuim adresate lui Ion Ghica fac un portret al poetului lucid și al lumii, feudale încă, pe care o analizează în toate resorturile și articulațiile ei ierarhice. Analistul investighează Moldova în funcție de tripla lozincă a Revoluției din 1789 : „Am găsit, enumeră Alecsandri, *Libertatea* lănțuită ea însăși cu mîna domnitorului sub impulsia ocultă a consulului rusesc ; libertatea presei ciocîrțită de foarfeca cenzurei (...) Singura libertate, (...) este libertatea de a se face prea plecatul, prea supusul, prea umilitul *rob* al guvernului zis *părintesc*. Am găsit *egalitatea* turtită, sărmana ! subt un nămol de prejudețe absurde și de privilegiuri monstruoase, un nămol atît de mare, atît de greu, cît ar trebui un cutremur social pentru ca să-l răstoarne și să-l risipească. El este compus de mai multe pături ce apasă una pe alta ca stratificările unui munte. Dedesupt, la bază, sta întins pe brînci poporul. (...) peste dînsul impiegații subalterni ai guvernului și ai proprietarilor de moșii ; iar peste aceștia diferite clase de boieri, mici, mijlocii și mari, purtînd în spinare pe unul din ei, care, cu *mila lui Dumnezeu,* adică : cu protecția Rusiei, cu mila sultanului și cu mila vizirului *miluit cu peșcheșuri,* a devenit voevod.“ [138] Acțiunea revoluționară a cărei strategie este opera lui Bălcescu avea să canalizeze spre sfera faptei și a fenomenalului asemenea atitudini ale mentalității lucide, patriotice și romantice totodată, care, dincolo de poza de dandy, anunța un nou model uman. Tirada cunoscută a foarte tînărului Alecsandri, (mult temperat în 1847 cînd, cum îi reproșează Bălcescu concede să fie arendaș „lîngă banița de păpușoi“ [139]) creionează pe revoluționarul român al epocii dar și lumea veche antagonică lui, care îl ostracizează : „Noi, mimează ironicul Alecsandri discursul „căftăniților“, pregătim revoluții în țară, pentru că purtăm plete lungi și cravate de carbo-

Scanned with OKEN Scanner

nari, modă privită cu ochi răi de consulul rusesc și prin urmare condamnată de Vodă. Noi nu avem lege, sîntem eretici, (...) criticăm abuzurile, dispreţuim drăgălașa chiverniseală, cercăm a forma o opinie publică și visăm cai verzi pe pereți... Prin urmare sîntem buni de înfundat pe la monastiri sau de trimis peste Dunăre.“ [140] În lupta pentru formele noi, revoluționarii sînt siliți să aplice formele vechi, și să nască o nouă mentalitate, o nouă cultură în chinga formulelor orientale de smerire. Însăși *Dacia literară*, expresie stilistic-simbolică a unirii și independenței mitice sub emblema spiritului modern, parola pașoptismului romantic, trebuia să se nască printr-o cerere a lui Kogălniceanu mult mai puțin vehiculată decît *Introducția*, în următorii termeni : „Voind a tipări în tipografia Sf. Mitropolii, ce este supt privigherea mea, o foaie periodică, după datorie plecat, rog pre Secretariul de Stat a-mi acorda trebuincioasa învoire. Această foaie numită *Dacia literară* va fi cu totul străină la orice interes politic, se va îndeletnici numai cu literatura străină și națională (...) Făgăduind a fi următor la toate regulele așezate pentru publicațiile periodice, rog pre înălțatul Secretariat de Stat să-mi deie și instrucțiile trebuincioase, spre a cunoaște care sînt datorințele ce trebuie să le păzesc către cenzură, ca tipograf, ca editor și ca autor. Aceste instrucțiuni le cer pentru ca, supuindu-mă la dispozițiile pravilnice a cenzurii, să fiu atunce asigurat de orice întîmplare arbitrară pentru viitorime și, prin vro stavilă neprevăzută și nemeritată din partea mea, să nu fiu oprit în publicația foaiei aceste menită numai pentru unirea și înaintarea literaturei noastre“ [141]. Desigur, rîndurile de mai sus trădează și prudența proprie temperamentului lui Kogălniceanu, dealtfel îndreptățită curînd, în împrejurările știute (scandalul publicării însemnărilor lui Demidoff — *În Moldavia* — traduse de însuși editorul timpuriu decedatei reviste).

Doi factori de suprastructură, importanța cărora este totdeauna de subliniat, pregătesc explozia mașinii greoaie a Principatelor regulamentare, făcînd-o să vibreze și accelerîndu-i mersul pe panta abruptă a istoriei naționale care începe să intre în etapa modernă. E vorba de incan-

descența cu care se descoperă în deceniul al patrulea al veacului trecut un romantism trăit pe plan cultural și literar. Pașoptiștii, acești „oameni ai începutului de drum", cum îi denumește Paul Cornea, identifică creația și geniul, obiecte de cult ale întregului romantism, cu scopul social al eliberării naționale și al Unirii. Devenind Eroi ai acțiunii și ai creației cu modelul consfințit de George Gordon Byron, mort la Missolonghi, într-o modestă încăpere a acestui port sordid asediat de turci, — lipsiți de răgazul claustrării și șlefuirii Operei, ei își scriu poemele, prozele și studiile istorice pe bivuac, între două campanii, așa cum dealtfel Napoleon își dictase marile proclamații. Frumoasa caracterizare a lui Paul Cornea, nelipsită de suflu liric, vine în sprijinul ideii noastre. „Au fost pașoptiștii romantici ? — se întreabă autorul. Desigur, dar romantici ai «energiei», nu ai «nostalgiei», gata să schimbe condeiul cu mistria, atenți nu numai la pulsul inimii, ci și la pulsul veacului (...). Poeți și bărbați de stat, ei au încarnat o rară alianță într-o epocă de dezagregare a idealurilor, care tindea să separe tot mai mult imaginația de adevărul vieții. Ne-au lăsat multe pagini de literatură, mai bune sau mai puțin reușite, dar, cu siguranță, marea operă au scris-o în argila istoriei : ei sînt autorii României moderne." [142]

Reviste noi se succed cu repeziciune în țară : după *Dacia literară* apare *Propășirea* lui Kogălniceanu rămasă fără titlul considerat exploziv, *Magazinul istoric pentru Dacia* scos de Bălcescu, împreună cu August Treboniu Laurian „șterge colbul de pe cronice bătrîne", *Foaia pentru minte, inimă și literatură* a lui Gheorghe Barițiu găzduiește scrierile celor din Principate. *Societatea literară* din București întrunea pe muntenii Iancu Văcărescu, președinte Bălcescu, Voinescu II, Ghica secretari, și pe moldovenii Vasile Alecsandri, Kogălniceanu și Negruzzi, în dese vizite la București. Luni seara la Văcărescu acasă, se discuta literatură romantică dar și politică „în contra venalității ce domnea în justiție și administrație", cum ne spune Ion Ghica [143]. Zestrea literaturii naționale, începuse să fie constituită, întrucît intraseră în circuit public poemele lui Iancu Văcărescu și Cîrlova. *Zburătorul*

Scanned with OKEN Scanner

lui Heliade, nostalgicele strofe ale lui Grigore Alexandrescu, nuvela exemplară a lui Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanu,* poemele în proză ale lui Bolliac și întîiele sale poezii.

Romantismul cultural mai absoarbe frenezia revoluționară a tinerilor aflați în 1846 la Paris, membri ai proaspetei *Societăți a studenților români* ocrotită bănește de doamnele marilor familii din Muntenia și Moldova, iar politic „pusă sub patronajul lui Alfons Lamartine". Societatea număra pe C. A. Rosetti, Kogălniceanu, Nicu Bălcescu, frații Brătieni, Iancu Bălăceanu, Ion Ghica — președinte. Al treilea val revoluționar al Franței sub burghezul Ludovic XVIII găsi adepți fervenți în tinerii moldo-valahi, arzînd de dorul revoluției naționale. Fundalul francez, precizat de Ion Ghica, cuprindea, „la finele anului 1846, un vînt de libertate (care) sufla peste toată Europa (...) strigătul de libertate și de naționalitate se ridica din toate unghiurile lumii civilizate (...) În Franța, agitațiunea creștea, ideile democratice și chiar republicane cîștigau din zi în zi aderenți și partizani ; la cursurile lui Michelet, lui Quinet și Mickiewicz se îmbulzeau studenții cu miile, unul peste altul ; fiecare leqție se termina cu un tunet de aplauze și cu strigătul de : «Vive la République». [144] Expresia retoric-romantică a adeziunii de tip francmason se regăsește în misiva lui Dumitru Brătianu adresată lui Quinet, în urma confesiunii filoromâne a celui de al doilea la *Collège de France :* „Înaintea lui Dumnezeu și înaintea voastră, și noi jurăm pe altarul Patriei, să murim cu toții pentru învățăturile Maestrului. Doctrinele voastre luaseră o prea mare extensiune ca să poată fi mult timp închise între zidurile unui templu, fie el chiar Colegiul Franței. Vă trebuie drept templu lumea, drept altar, inima fiecăruia din noi. Le aveți. Dumnezeu nu ne-a despărțit decît ca să ne unească mai bine." [145] Atunci, ca și în 1830, „iubirea" pentru Franța însemnase aderarea la cauza Revoluției, iar Franța răspunde generos, dar vag și romantic prin Quinet sau Béranger. Exaltarea respiră și în strofa aleasă drept motto al *Programului* „Societății Studenților", din Lamartine :

Scanned with OKEN Scanner

Viens reprendre ton rang dans ta splendeur première,
Parmis les purs enfants de gloire et de lumière,
Que d'un souffle choisi Dieu voulu animer
Et qu'il fit pour chanter, pour croire et pour aimer

Ştirile externe stimulează în ţară ostilitatea unanimă împotriva lui Sturza şi Bibescu. La Iaşi consulul rus îi ameninţă pe revoluţionari cu deportarea în Siberia. „În mijlocul acestor fierberi şi frămîntări, narează G. Sion, iată vine ca o bombă ştirea despre revoluţiunea din Paris. Proclamarea Republicii, fuga regelui Louis Philippe, manifestul lui Lamartine, răscularea tuturor naţionalităţilor, electrizează inimile moldovenilor (...) În lipsă de foi româneşti, care nu puteau fi tolerate sub regimul absolut al lui Mihai Sturza, gazetele franceze, cari veneau în plicuri prin poşta austriacă, se traduceau şi prin mii de copii răspîndite, se făcea propaganda ideilor şi faptelor revoluţionare din Franţa.“ [146] Tot atunci se difuza în foi volante *Deşteptarea României* de Alecsandri cu strofe ca :

Iată ! lumea se deşteaptă din adînca-i letargie !
Ea păşeşte cu pas mare ca-ntr-un ţel de mult dorit ;
Ah ! treziţi-vă ca dînsa, fraţii mei din România !
Sculaţi toţi cu bărbăţie,
Ziua vieţei a sosit !

Ne aflăm acum, în 1848, chiar pe creasta valului format prin acumulări latente, înglobînd „nesupunerea franţozească“ a unui pamflet din 1804, revoluţia lui Tudor, Constituţia „cărvunarilor“, conspiraţiile anului 1840. Energia îndelung comprimată în adîncuri va impune printr-o criză socialmente obiectivă un stat unit, modern, independent, amplificînd concomitent şi rolul factorului subiectiv, ideologic şi cultural stimulat de modelul revoluţiei franceze. Această teză o susţine de-a lungul cărţii sale, *Istoria civilizaţiei române moderne*, E. Lovinescu, crezînd în mod eronat că dezavuează materialismul istoric identificat de el cu poziţia lui Şt. Zeletin. *(Burghezia română)*. În fapt, marxismul autentic, defel dogmatic, deşi puţin cunoscut de Lovinescu, interpretează creator raportul dintre factorul economic şi conştiinţa socială, atri-

Scanned with OKEN Scanner

buindu-i celei de a doua, potențe decisive în jocul dialectic al interacțiunii [147]. Acesta este în mod evident cazul revoluției române. Cît privește mentalitatea eroică, decisivă în structurarea romantismului românesc ca romantism militant, o vom evidenția nu atît prin factologia mult prea cunoscută a revoluției, cît prin *retorica* ei, cu alte cuvinte prin *formă*. Desigur, forța mulțimii de pe Cîmpul Libertății de la Blaj, forță stimulată de „tribunii" ca Avram Iancu, Simeon Bărnuțiu, A. Papiu-Ilarian, cu participarea moldovenilor Alecu Russo, viitorul Domn, Al. I. Cuza, a munteanului D. Brătianu, în lipsa lui Bălcescu împiedicat să vină, în strigătul „Noi vrem să ne unim cu țeara" ; *Dorințele Partidei Naționale din Moldova*, care vizează în egală măsură Unirea, entuziasmul de pe Cîmpia Libertății muntene la auzul Proclamației de la Izlaz, arderea Regulamentului Organic, strigătul mulțimii la sosirea lui Fuad-Efendi, „Moarte mai bine decît Regulamentul", rătăcirile lui Bălcescu în Ardeal deghizat în moț iar apoi în zdrențe de cerșetor, participarea „mulțimii de tabaci", pacificarea Bucureștilor după cutumele anului 1821, de către turci cu sprijinul Rusiei, exilul căuzașilor pe Dunăre pot fi oricînd nuclee epice într-o evocare. Alegem însă sub imperiul viziunii pe care ne-am propus-o, nu atît diacronia epică dealtfel extrem de cunoscută a acestei etape eroice, cît *spiritul* ei înfățișat prin documente-arhetip ale scriiturii romantice. Ni se pare că astfel argumentul formal va fi un indiciu atît al mesianismului pașoptist social, cît al aceluia literar, în discursurile politice păstrate atît în arhivele vremii cît și în memorialistica sa.

O atestare psihologică și stilistică de prim rang ni se pare a fi în acest sens scrisoarea lui Gheorghe Sion, memorialist al anului 1848, avînd avantajul de a fi fost scrisă sub imperiul momentului, chiar în „aprilie 2, Iași, 1848", către Gheorghe Bariț și cuprinzînd relatarea revoluției moldovene. După ce precizează locul primei adunări a căuzașilor „casa și ograda tînărului Mavrocordat", „tixite de lume, ulița (...) închisă de trăsuri", Sion motivează creșterea tensiunii prin vestea sosită : Mihai Sturza refuză Garda Națională și desfacerea Adunării sub motivul respectării Regulamentului. Cuvîntarea citată, a lui

Scanned with OKEN Scanner

V. Ghica, exprimă elanul romantic, clamarea sacrificiului, a morții eroice și a violenței iacobine, în reacția sentimentală a ascultătorilor, obiectul parodiei de mai tîrziu. „Să ne înarmăm cu mari și mici, strigă acest Mirabeau moldav în transcrierea lui Sion, — și mine, la 8 ceasuri, luînd pe Mitropolitul în fruntea noastră, să mergem asupra baionetelor tiranului. Să ne scăldăm în sîngele nostru și al său, pentru ca să mîntuim țara de despotism. Fraților, fraților ! Sînt multe de vorbit. Poziția noastră este critică...“ (Aici oratorul, comentează Sion, „a zis cîteva cuvinte, care au stors lacrimile tuturor. Toți aplaudează“). Racliș strigă : „Dar, dar ! mai bine să murim într-un ceas trăind, decît să mai trăim 14 ani murind !“

Este stilul de petardă patetică, pe care l-au ilustrat dealtfel într-o retorică mai rafinată Mirabeau, Vergniaud, Danton, Desmoulin, iar apoi Michelet, Quinet, Mickiewicz, Lamartine, — stil care, parodic și golit de justificările evenimentului eroic, va atrage peste trei decenii ironia corozivă a lui Caragiale. La G. Sion pînă și bătrînul Mavrocordat, „respectat de persoana Domnului“, rostește la adresa „Miliției“ tirade emfatice : „Ce ați venit, mișeilor ? Să omorîți pe fiul meu, care a voit binele țării ? Dați în mine mai întîi ! Și întorcîndu-se către hatman, (în franceză) : «Misérable ! Si tu ose faire tuer un de mes fils, je tu brûle le cervelle avec ce pistolet !»“ Această dramă romantică (aproape hugoliană) se încheie cu tabloul sîngeros al represiunii, victime fiind „cei mai de căpetenie tineri : 4 frați Rosetti, 3 Cuzești, 2 Docănești, 2 Casimirești, Moruzești, Ghiculești, Bălșești, Sionești, Sturzești“. „Fiecare nenorocit, încheie Sion, ce cădea în ghiarele soldaților era deodată legat de mîini și tărăit de gît între baionete, apoi stîlcit fără îndurare la casarmă, cu palce și condacele puștilor, trîntit în căruțe de poștă și trimis în exil“. Martirii au fost îndată mitizați : „Pe tînărul Alecu Moruz l-au văzut unii legat în căruța de poștă, cu capul gol și plin de lovituri și răni. Pe actorul Poni l-au bătut cu 150 de palce“. Autorul scrisorii este și el un asemenea Erou al revoluției romantice, visînd să treacă „în Transilvania (...) incognito“ în sco-

Scanned with OKEN Scanner

pul unor noi conspirații : „Aud că unele din căpetenii, care au scăpat, fac mari conjurații afară în provinție. Spun că ar fi eșit înaintea căruțelor de poșta, cu cari se exila, și ar fi eliberat pe unii.“ [149] O broșură anonimă, *Întîmplările din Moldova în luna lui martie,* de fapt un pamflet la adresa lui Sturdza, („un Domnitor în părțile *Daco-Romane* (cifrat — n.n.) și ale Europei, care nu numai e surd la glasul poporului său, dar și prin o absolută și arbitrară putere dorește și pe viitorime să-și întărească barbara sa stăpînire“), prezintă la fel de patetic execuția celor 11 cînd „puhoaie de sînge curg pe fruntea nenorociților tineri“. Un act oficial — ordinul de arest — prezintă poziția oficialității prin limbajul ei arhaic presărat de rusisme grecizate. Ordinul lui D. Sturdza enumeră pe „însemnații mai jos revoltanți, și anume : Alecu Moruz, Alecu Cuza, Nicu Catargiu, Vasile Canta, Grigoriu Romalo, Dimitrie Filipescu (Alhaz)“ spre a fi remiși „dumnealui Aianul de la Măcin“ și de aici în „Turchia“ „puindu-i în niște cîrlace mari cu convoiul trebuincios, spre aspră pază (...) subt cfitanție, pe care să mi-o pristavlisiți“ [150].

Amplificînd asemenea pagini memorialistice, proclamațiile care ne sugerează asaltul Bastiliei, fiind adresate tuturor categoriilor sociale, transferă principiul revoluționar în discurs flamboaiant. Cu toate că revoluția din Moldova se declară mai conservatoare, gata „a păzi“ Regulamentul, ea aruncă blesteme hugoliene asupra lui Sturdza prin vocea lui Alecsandri, a „tiraniei machiavelice a acestui om care nu respectează nici patrie, nici omenire, nici Dumnezeu“. *(Protestație. În numele Moldovei, a omenirei și a lui Dumnezeu !).* Adresată sătenilor cu „drepturi disprețuite“, „neguțătorilor“ afectați prin „pustiirea capitalei“, boierilor luminați „sprijinind drepturile poporului“, proclamația lui Alecsandri enumeră forțele revoluționare, încheindu-se prin apeluri mesianice care nu disprețuiesc invocarea divinității : „Să protestăm în numele fraților noștri care au fost și sînt încă pedepsiți prin închisori și exiluri, fără de a fi fost judecați ! În numele patriei noastre ce este în agonie ! În numele omenirii batjocorite ! În numele lui Dumnezeu care ne pri-

Scanned with OKEN Scanner

veşte !“ Divinul şi infernul sînt invocate justiţiar, ca în întreaga Utopie franceză : „Veniţi să unim cu toţii glasurile noastre şi să le înălţăm la ceruri, pentru ca să se coboare în patria noastră sfînta dreptate, ce judecă pe cei răi şi îi supune la pedepse înfricoşate, spre a-i face pilde de îngrozire omenirii în toate veacurile !“ [151] Nu altfel vorbeau în epocă Napoleon, Lamennais, Mickiewicz, Michelet, Lamartine, sau Quinet. Mesianismul providenţialist caracterizează şi *Proclamaţia de la Izlaz* redactată de Heliade, caracterul mai radical al revoluţiei muntene neînlăturînd amprenta creştină a romantismului mesianic. Într-adevăr, *Proclamaţia* noastră revoluţionară proscrie Regulamentul în numele „poporului suveran“, „îl leapădă“, ca fiind „împotriva drepturilor sale legislative şi împotriva tractatelor ce-i recunosc autonomia“, condamnă „claca şi acea infamă iobăgie“, stipulează „egalitatea drepturilor politice“, „libertatea absolută a tiparului“, şi, efect al influenţei masonice şi cosmopolite, proclama chiar „emanciparea israeliţilor“ şi a „compatrioţilor de altă credinţă“, ultimul articol devenind abia peste cîteva decenii obiect al unei polemici extrem de violente. Stilul evanghelic ni-l indică pe Heliade autor al *Biblicelor*, mult mai clamoros şi mistic în faţa mai ponderatului Alecsandri. Duşmanul „fericirii publice e un alt Cain ucigător de frate“, ofiţerii care vor vărsa sînge, „vor fi însufleţiţi de duhul lui Satan“, anarhiştii sînt şi ei aţîţaţi de „duhul răului, Satana“, iar schimbarea este vestită prin formula evanghelică : „Cristos a înviat şi s-a doborît moartea şi robia“. Poporul român este persuadat să înceapă o nouă cruciadă : „Cu noi este Dumnezeu, fraţilor ! În numele lui sculaţi-vă şi îngerul răzbunării dumnezeieşti va stinge pe tot vrăjmaşul şi va doborî şi cal şi călăreţ, carele şi armele lui vor fi risipite ca pulberea şi planurile lui împrăştiate ca fumul“ [152]. Heliade este în *Proclamaţie* un Lamennais al revoluţiei române învelit cu trîmbe biblice.

Discurs în Catedrala din Blaj arată în Simeon Bărnuţiu un gînditor iluminist de formaţie patriotică, fără ornamente evanghelice atît de ample, obsedat întîi de toate de ideea naţională. Providenţialist şi el, identifică spiritul în „acest spirit dumnezeiesc, ce anunţă (...) renaşte-

Scanned with OKEN Scanner

rea Europei prin libertate". Romanitatea, argument al predecesorilor săi din Școala Ardeleană, devine și pentru el îndreptățirea, „românilor din Timiș, dintre Mureș și Tisa de la descălecarea ungurilor pe pământul Daciei pînă în ziua de astăzi !" Aderarea la ideea etnică, piatră unghiulară a romantismului românesc, îi apare sinonimă cu „vesmîntul cel mai sărbătoresc", întrucît „libertatea fiecărei națiuni nu poate fi decît națională" [153]. Înfăptuirea „revoluției naționale" va fi invocată și în studiul poematic, à la Michelet : *Mersul revoluției în istoria românilor* al lui Bălcescu, prin chemări extatice la lupta armată și enunțuri mesianice, providențialiste : „A crea o nație ! O nație de frați, de cetățeni liberi, aceasta este, români, sfînta și marea faptă ce Dumnezeu ne-a încredințat. În zadar veți îngenunchea și vă veți ruga pe la porțile împăraților, pe la ușile miniștrilor lor. (...) Ziua izbîndirii, ziua dreptății se apropie, în care se vor ridica popoarele ca să mature rămășița tiranilor de pe fața pămîntului. Atunci vă veți ridica și voi toți ca unul și veți începe lupta națională, lupta mîntuirii". Finalul, în pofida deosebirilor temperamentale și ideologice, îl apropie pe Bălcescu de Heliade, ambii fiind exponenții retorismului romantic-creștin : „Dumnezeu în cer și omenirea pe pămînt muncesc pentru noi !" [154] Pînă și momentul derutei la vestea pătrunderii forțelor represive capătă într-un act oficial către țară expresie metaforic-retorică de recuzită evanghelică : capii guvernului provizoriu al Țării Românești anunță că au hotărît „să se tragă la munți, acolo sus, pe culmea Carpaților, care este singura noastră cetate"... „Să luăm în inimile noastre patria și să nu ne lepădăm arma ostașului și toiagul pelerinului, pînă nu ne vom da sărutarea învierii".

Adoptînd o asemenea retorică arhetipal-mesianică revoluția română nu rămîne mai puțin dramatică în diacronia ei istorică în pofida înăbușirii ei previzibile. „Privită în plan istoric, afirmă E. Lovinescu, sugrumarea ei prin forța armată n-are nici o însemnătate. Creînd o stare de spirit și o atmosferă revoluționară, ce a servit ca punct de plecare al formației civilizației române : iată, adevărata-i semnificare. (...) Rupînd cu trecutul imediat și istoric și, deci, cu doctrina evoluției lente, ce ne-ar fi men-

Scanned with OKEN Scanner

ținut multă vreme în cadrul *Regulamentului Organic*, pașoptiștii au făcut din revoluție principiul generator al civilizației noastre, singurul, dealtfel, posibil popoarelor tinere, împotriva căruia în zadar s-au ridicat forțele tradiționalismului“ [155]. Tot Lovinescu definește această etapă, generatoare a romantismului militant, „epocă eroică de renaștere“ [156]. Redescoperirea matricei latine, europene, prin Revoluție este o altă idee afirmată de Lovinescu : „Mișcarea pașoptistă reprezenta, tocmai gestul istoric, prin care s-a imprimat procesului nostru de formație o direcție revoluționară, singura, sociologic, cu putință popoarelor împiedicate de la mersul lor evolutiv ; ea mai reprezintă și dezorientalizarea sufletului românesc prin crearea unui nou mediu de formație apusean în spiritul idealității rasei.“ [157]

Într-adevăr, în timpul ocupației armatelor pacificatoare între 1848—1851, urmate de protecția austriacă, înfățișarea modernă a Bucureștiului începe să se contureze prin construcția Teatrului Național (1852), introducerea telegrafului, a lămpilor cu petrol, a arhitecturii ample, fără a desființa dintr-odată amprenta orientală. Consulul francez Eugène Poujade îl numește încă „oraș al contrastelor“ cu „echipagii ieșite din atelierele lui Binder și Clochez“, „căruțe enorme transilvănene“, moda Parisului „și țărani înveșmîntați ca dacii de acum două mii de ani“ sau „țigani lăutari, în anterie lungi și largi“ [158]. În ce privește structura internă, statul român modern mai avea, pînă a se fi format definitiv, de cucerit Unirea, ultimul obiectiv al revoluției. Terenul luptei care dintr-una armată, devine diplomatică, se transferă mai ales după '48 în Europa, la Paris unde revoluționarii români exilați, tutelați de autoritatea lui Bălcescu, visează alături de polonezi, italieni sau spanioli, Revoluția națională și chiar o republică universală. Revistele acelor ani continuă stilul incendiar-retoric al *Pruncului român* sau al *Poporului suveran*. *România viitoare*, *Junimea română*, *Republica română* exersează pana lui C. A. Rosetti, un Desmoulin al revoluției noastre, păstrînd relațiile cu Lamartine, Quinet sau *Centrul Democratic European* condus de Giuseppe Mazzini ; delegațiile către marile puteri se succed (Palmerston) ; D. Brătianu și fratele său au sprijinul franc-

Scanned with OKEN Scanner

masonilor parizieni. Alexandru Manu lucrează pentru „cauză“ în Italia, Ștefan Golescu în Germania, Magheru la Viena, Nic. Golescu la Atena, Ion Ghica în Turcia. Cauza politică a românilor se bucură de sprijinul presei franceze — *Le National, Le Constitutionnel, La Revue des Deux-Mondes, La Revue de Paris* [159]. Combatanții cei mai tineri ca Odobescu sau Sihleanu secondează campania prin cuvîntul scris în *Junimea română* închegînd alături de vîrstnici, arhetipul exilatului romantic, nostalgic dar patriotic întîi de toate. „Volnica expatriere, va rememora mai tîrziu Odobescu, ne da în proprii noștri ochi un fel de însemnătate patriotică“ [160]. Se repetă și acum, între 1848—1850, cînd Bălcescu smulge drept *memento* o fîșie de pe tronul lui Napoleon III, același efect, evident, pe alt plan, al acțiunii formative a Apusului, ca în 1826, cînd Dinicu Golescu privea prosperitatea Vienei cu ochiul interior ațintit spre dureroasele dihotomii ale țării, sau cînd, în 1830, Poenaru întreprindea călătoria sa engleză. Deși pozițiile ideologice devin fracționiste ; Heliade, caracterizat de Iorga ca „maniac al grandorii“, deplînge ingratitudinea generală față de „revoluția *sa*“, deși el, dar mai ales Ghica invocă anacronic tutela Înaltei porți și, cel din urmă, ideea unui dictator revoluționar în persoana lui Costache Negri, deși Alecsandri, aflat în țară, părăsește lupta politică, iar C. A. Rosetti nutrește un „misticism bolnăvicios“ (tot Iorga) [161], puritatea morală și intransigența revoluționară continuă să fie ilustrate de Nicolae Bălcescu. Din punct de vedere psihologic-existențial această galerie va justifica arhetipul literar al „proscrisului“, al exilatului damnat, al „desțăratului“ cum zice Alecsandri, devorat de nostalgia țării și respins de autoritățile înspăimîntate la graniță de duhul revoluției, ca ftizicul Bălcescu.

Ultima etapă a *Zeitgeistului* eroic românesc realizează Unirea prin forțe sociale care abia acum definitivează arhetipul revoluției burgheze. E vorba, cum precizează N. Iorga, de o clasă de „modești intelectuali, produse ale noilor școli ale Regulamentului Organic, fără ranguri“ [162], dar mai ales de negustorimea bucureșteană și meseriașii în care se încredea încă la 1848, Bălcescu. Elogiul acestei

burghezii care avea de desăvîrșit structurarea politică a României moderne figurează într-un memoriu adresat de către I. Brătianu lui Cuza în 1859 : „Ea (burghezia — n.n.) posedă toate calitățile de energie și de moralitate, ce caracterizează această clasă în toate societățile europene : ea posedă însă nu numai instinctul, amorul libertății, ce este firesc unei clase de natură democratică, ci și al patriotismului cel mai înalt, cel mai entuziast. În sînul clasei comerciale, ce a luat o mare întindere și putere, se află, mai cu osebire, în sămînță civilizația română și numai cu stîrpirea ei ar putea să mai piară și civilizația și libertățile publice în România.“ [166] Mai rămînea nucleul reacționar, suficient de puternic al marii proprietăți, învingătoare finalmente în conflictul politic cu Al. Ioan Cuza și, în cel ideologic, cu M. Kogălniceanu.

Factologia Unirii (iarăși cunoscută) cuprinde efervescența revoluționară în Principate, constituirea Societății „Unirea“ la Iași, a Comitetului Central al Unirii la București. Adunările Ad-hoc trec, cum se știe, prin dublele alegeri, în care învinge Partida Națională. Foștii „deștărați“ ca Rosetti, frații Brătianu, frații Golești, Tell, Bolliac, Heliade se întorc în țară, pana lor intempestivă și aceea a tînărului Hasdeu, continuînd tradiția foilor revoluționare în coloanele din *Concordia, Steaua Dunării, Zimbrul și Vulturul, România,* apoi *Românul, Dîmbovița* și *Naționalul.* Alecsandri, care-și reînvia ardoarea tinereții prin *România literară,* adresează „prietenului imaginar“, Ion Ghica, acum *Bey* al insulei Samos, o scrisoare reprezentativă. „Amice, scrie poetul care publicase între timp la Paris *Ballades et chants populaires de la Roumanie* cu prefața lui Honoré Jean Ubicini, — ne aflăm în ajunul unor mari evenimente și în luptă crîncenă pentru realizarea unui mare vis : Unirea Moldovei cu Valahia ! Austria și Turcia combat prin toate chipurile această sublimă tendință națională ; însă nu vor izbuti a împiedica regenerarea unui popor întreg. Toți amicii noștri lucrează cu entuziasm sub impulsul acestei mari idei a Unirii, unii prin o propagandă verbală necurmată, alții prin organul ziarelor locale și străine, alții prin diverse influențe asupra spiritelor.“ Iarăși „afirmarea românismului în fața lumii“ generează catharsisul romantic revoluționar, poe-

Scanned with OKEN Scanner

tul numind anul 1858 „moment de înflăcărare generală a spiritelor și de exaltare a sufletelor“ [164]. Femei luminate ca doamna Cantacuzino-Pașcanu sau Ruxandra Roznovanu militează pentru Unire, ca în 1830, mamele lor, pentru Miliția Națională. Acțiunea diplomatică din străinătate secondează acțiunile interne : Al. Golescu-Negru îl abordează pe Cavour, D. Brătianu pe Clarendon, și toți „desțărații“ pe Napoleon III care în cele din urmă „sacrifică pe români necesității alianțelor cu Anglia“ [165]. Elanul patriotic are de biruit ambiția regalității, alt dat al egotismului romantic, și de care nu sînt străini nici Ion Ghica, nici Costache Negri, nici Heliade, nici Kogălniceanu, nici Alecsandri. În acest context gestul celui din urmă nu poate să nu impresioneze, așa cum se reflectă în scrisoarea franceză către fratele său, datată „Jassy, 20 Ianvier 1859“ și din care cităm : „Mon cher Jean, Voici le récit des derniers événements ; tu y verras comment j'ai failli devenir prince régnant et comment j'ai fait un bel acte d'abnegation en faveur de la bonne cause. J'en parle à mon aise parce que c'est là peut-être ce que j'ai fait de plus méritoire dans ma vie“. După ce își mărturisește proeminența sa în Partida Națională în fața lui Mihail și Grigore Sturdza, Alecsandri își reproduce nobilul discurs, nu mai puțin tipic sub raportul stilului retoric : „Messieurs, les circonstances sont plus graves que jamais ; l'ambition a mordu au coeur quelques-uns d'entre nous et nous a fait oublier les intérêts de notre pays en faveur de nos intérêts personnels. Voulons-nous perdre ou sauver le pays ? Voulons-nous le rendre la proie de nos adversaires ? Non, direz-vous. C'est bien, mais il faut le prouver, et quant à moi je prie Dieu de me feudroyer ici, sous vos yeux, avant que je contribue directement ou indirectement au triophe de Grégoire ou de Michel Stourdza. Je viens déclarer hautement que je me désiste de tous mes droit au trône, quoique mon parti soit le plus puissant, et je demande à ce que chacun de nous suive mon exemple, en faveur d'un homme qui réunisse toutes les sympathies et qui groupe tous les partis en un seul.“ Candidatul acesta pare a fi nedecisul Costache Negri, abrogat în favoarea energicului și fru-

Scanned with OKEN Scanner

mosului Cuza, în timp ce Mihail Sturdza e amenințat de apoplexie. După lansarea celei din urmă propuneri de către V. Alecsandri, epistola narează delirul mulțimii — „une immense foule de peuple armé de torches, de drapeaux etc.". Poetul fu înconjurat de 3 000 de oameni și aclamat în „Une scène de nuit de plus fantastiques", cînd o voce strigă, mărturisind mesianismul pașoptist îmbrățișat de mase : „Cîntați măi, hora Unirii, că Alecsandri au făcut-o !" [166]. În acest context al emoționalismului colectiv Alexandru Ioan Cuza, domn pămîntean al Unirii a devenit „la legi nouă om nou", cum a spus Kogălniceanu.

La București Partida Națională, avînd de înfrînt opoziția puternică a caimacamului Emanoil Băleanu și a altora a amplificat caracterul de masă al luptelor. C. A. Rosetti prin *Românul* și V. Boerescu instruiesc pe tinerii „tribuni" ai cluburilor „roșii" ca N. T. Orășanu, I. G. Valentineanu, să mobilizeze mulțimile în fața Adunării elective de pe Dealul Mitropoliei. Acest asalt al ultimei noastre Bastilii în care se baricadaseră conservatorii fusese înfăptuit de meseriași, negustori, încercații tăbăcari și, cum spune un călător, Béclard, „sute de țărani recunoscuți după hainele lor" [167]. După ce pătrunde în clădirea Adunării, cînd „o spaimă cumplită cuprinse un număr de deputați, [168] mulțimea asigură victoria Partidei Naționale cu alte cuvinte, alegerea lui Cuza. Tiradele romantice ale momentului se află în paginile *Românului* : discursul lui C. A. Rosetti la Iași : „Domnul este întru toate sublim" ; „Ceea ce sabia celor mai viteji eroi, Ștefan și Mihai, n-a putut face, Unirea tronului Principatelor, numele Măriei-Tale, ca reprezentator al acestei idei vitale, a făcut-o în o domnie de 19 zile". Delirul mulțimii se exprimă prin gărzi militare special alcătuite pentru a-l întîmpina ca pe un Napoleon pe „cel mai bun, cel mai drept și *cel mai sublim* (!) dintre toți domnitorii, (...) o nație care se manifestă înaintea Europei întregi." [169] Nu mai puțin napoleonian și mesianic apărea Cuza însuși în *Proclamația* sa adresată poporului după firmanul Porții : „Unirea este îndeplinită (...) În zilele de 5 și 24 ianuarie ați depus toată a voastră încredere în alesul națiunei, ați întrunit speranțele voastre într-un singur domn ; ale-

sul vostru vă dă astăzi o singură Românie.“ [170] Dar departe de a instaura concordia dorită, domnia lui Cuza adînceşte, dimpotrivă, conflictele *in nuce* în sînul partizanilor săi ; mărul discordiei fiind legea rurală a lui Kogălniceanu care realizează finalmente dezideratul lui Bălcescu, împroprietărirea ţăranilor. Indezirabil atît pentru conservatori din cauza reformei agrare şi electorale, cît şi pentru radicali din cauza tendinţei autocrate, primul domn „sublim“ al Unirii fu silit să abdice în 1866, să se retragă din scena politică pentru a muri în exil. Astfel ia sfîrşit epoca noastră eroică, revoluţionară, prin Unirea din 1859, punct culminant al conspiraţiilor, al luptelor de stradă dar şi al tipologiei eroice, consfinţită printr-o retorică arhetipală.

Nu atît instaurarea lui Carol de Hohenzollern, cît însăşi tendinţa reacţionară a capitalismului, purtător la timpul său al „seminţelor civilizaţiei române“, cum spunea în 1859 Brătianu, abdicarea nemărturisită a acestuia de la principiile anului 1848, marchează perioada refluxului politic. „Caracterul burghez al liberalismului, afirmă cu justeţe E. Lovinescu a devenit şi mai evident cu prilejul discuţiei chestiunii rurale“ [171]. Într-adevăr Brătianu nu mai nutrea spre 1870 suferinţa unui Dinicu Golescu sau Nicolae Bălcescu la vederea bordeielor şi a mizeriei fizice a ţăranului, preocupat, dimpotrivă, cum era de dezvoltarea capitalului financiar. Cu superioritate cinică, el declara, dealtfel, în 1863 : „Să începem cu alte reforme ; cu moralizarea funcţionarilor, cu garanţiile comerţului, cu instituţiile de credit. A intrat în capul ţăranului ideea că toată cauza răului de care suferă ţara e proprietarul. Dacă bate piatra, dacă plouă broaşte, cauza este că proprietarii au proprietăţi.“ [172] Soluţia „monstruoasei coaliţii“ se impunea de la sine, şi clasa proprietarilor, adversara luptei revoluţionare de peste patru decenii, se aşeza la festinul guvernamental. „Ca urmare a specificului dezvoltării capitaliste a ţării noastre, conchide Andrei Oţetea, burghezia a acceptat menţinerea marii proprietăţi moşiereşti şi a unor resturi de relaţii feudale ce a avut urmări defavorabile atît asupra dezvoltării economice, cît şi asupra evoluţiei social-politice.“ [173] Mizeria ţărănimii,

Scanned with OKEN Scanner

a „singurei clase pozitive“ cum avea s-o numească Eminescu, tragica eroare a politicianismului liberal va zgudui de nenumărate ori edificiul României moderne prin șirul nesfîrșit de revolte, culminat prin incendiile anului 1907. În planul artei, ea va fundamenta întoarcerea spiritelor spre patriarhalitate, paseismul eminescian fiind prelungit în secolul următor prin sămănătorism, poporanism, viziunea mitică a arhaității sadoveniene și expresionist-blagiene.

Epoca lui 1870, cu care nu întîmplător E. Lovinescu își deschide volumul II, *Forțele reacționare*, din *Istoria civilizației*... marchează și sfîrșitul acelor „sînte firi vizionare“. Bălcescu se stinsese încă în 1852, departe de țară ; Heliade, finalmente adeptul lui Carol, dăduse *Amintirile și impresiile unui proscris* în care condamna violența și anarhia în numele principiilor evanghelice și *Equilibru între antithesi* profesînd aceleași idei conservatoare („de va trage mai mult Libertatea sau Popolul, se naște Libertinagiul, Demagogia, Anarhia ; din rumperea echilibrului rezultă Răul“) [174]. Refugiat în arheologie și memorii, Bolliac nu mai avea audiență politică, Grigore Alexandrescu, precedînd (ca și Bolintineanu) destinul lui Eminescu, trăia în imaginație, crezîndu-se domnitorul României ; Bolintineanu, încă lucid, repudiază prezentul în *Menadele*, scriind monografiile istorice lucrative, *Viața lui Traian, Viața lui Ștefan cel Mare, Viața lui Cuza Vodă*, dar și *Traianida ;* republicanul Rosetti acceptă compromisul politic liberal folosind indelebil retorica revoluționară, blasfematorie în ochii lui Eminescu ; Vasile Alecsandri, „rege-al poeziei“ de la „Junimea“, își împarte timpul între călătorii mediteraniene și Castelul Peleș, ceea ce nu înseamnă că abandonează pana patriotică. Mihail Kogălniceanu, cel mai consecvent democrat al anului 1848, părăsește și el arena politică după promulgarea reformei agrare. Timpul luptei romantice pentru „o altă lume pe-astă lume de noroi“, trecuse, și aprecierea lui E. Lovinescu despre anacronismul lui Kogălniceanu în 1870 se extinde asupra întregii pleiade. „Oricare ar fi însușirile unui bărbat de stat, scrie Lovinescu, el e legat de o epocă ; prin lupta împotriva privilegiilor

Scanned with OKEN Scanner

de clasă, pentru Unire și pentru împroprietărirea țăranilor, Kogălniceanu a fost omul epocii dintre 1840—1870. După stabilirea regimului constituțional și o dată cu epoca mercantilismului economic era firesc să devină un satelit al liberalismului muntean (...). Oamenii nevalorificîndu-se numai prin însușiri personale, ci și prin actualitatea concepțiilor lor, după 1870 Brătianu a trecut, cu drept cuvînt, în planul întîi al vieții noastre politice." [175]

Guvernarea național-liberală consolidată de marele succes al războiului pentru independență, epilog al dezideratului secular de neatîrnare, a fost — nimeni n-o poate nega — și opera lui Brătianu. Pacea de la San-Stefano și Proclamația Independenței a marcat prestigiul extern al partidului său, după cum consolidarea deși lentă a capitalismului industrial și financiar, i-au dovedit eficiența internă. Partidul Conservator, dezbinat în Vechea dreaptă, Centrul și Juna dreaptă era aprioric înfrînt. Și totuși mizeria țăranului, arivismul politic, goana după posturi, traficul de influență al membrilor marcanți ai Partidului Liberal, căile oculte ale îmbogățirii unora, financiari și politicieni, justificară moralmente structurarea unei puternice opoziții conservatoare. Foștii pașoptiști devin apărători ai clasei țărănești, criticînd abuzul reformator. Ion Heliade-Rădulescu și Ion Ghica se arată sceptici față de noua civilizație română. În acest sens Z. Ornea enunță convingător calitatea acestora de predecesori ai teoriei junimiste a formelor fără fond, începînd cu Ion Maiorescu („nu mă va înșela forma din afară niciodată"), continuînd cu Heliade („Cu legi și doctrine eterogene aduse sau imitate din afară se pierde România (...) Dă-i românului legi române, biblice și creștinești, lasă-i datinele străbune, dacă vrei să trăiască ca nație"). C. Negruzzi acuzase și el eclectismul reformelor : „(Și) de la fiecare am luat cîte ceva ; atîta că n-am luat ceva bun. Ce ne pasă ! Ni se pare că prin asta intrăm busna în civilizație..." [176]. Adoptarea poziției conservatoare cu soluțiile sale paseiste va țintui la stîlpul infamiei nu atît erorile guvernamentale ale liberalilor cît, prin transfer psihologic, însăși epoca eroică, a anului 1848 și, explicabil, spiritul revoluției franceze. Acuza lui Gheorghe Știrbey, fiul fos-

Scanned with OKEN Scanner

tului Domn, citată de N. Iorga, își relevă sensurile mai adînci decît individualizarea lui C. A. Rosetti și I. Brătianu fiind vorba de conturarea Eroilor romantici români : „*Oameni cinstiți amîndoi* — scrie concesiv și ironic istoricul — *amîndoi iubindu-și țara, dar iubind-o ca poeți, fără a-i cunoaște nevoile. Amîndoi sînt străbătuți de principiile lui Michelet, lui Louis Blanc etc. Sînt revoluționari în suflet, nu cunosc decît istoria Franciei de la 1793 la 1800... Ultimele evenimente din București au dovedit că sînt experți în conspirație* (s.ns.)." [177] Fundamentarea ideologiei conservatoare aparținînd „Junimii" implică dezavuarea aceleiași revoluții într-un text fundamental al lui Maiorescu, reluînd opiniile aceluiași adolescent categoric, despre „smintiții de la 1848" și „capetele de copil de la '48" [178]. „Fără îndoială, mișcarea de la 1848 avusese însemnătatea ei, întrucît manifestase, cu oarecare răsunet în Europa, deșteptarea conștiinței naționale în românii din Principate și voința lor de a se dezvolta în conexitate cu civilizația occidentală. Dar ca organizare politică, înlăuntrul acestei tendințe generale, oamenii de la 1848 nu au lăsat și nu au avut nici o concepție reală. (...) Nu, aici nu putea fi izvorul politicei române." [179] În *Timpul* de pe vremea lui Maiorescu, Z. Ornea selectează un alt articol anonim, semnificativ, care identifică precum bătrînul Heliade, Revoluția cu anarhia, iar pe cea din urmă, cu spiritul revoluționar al Franței. „Anarhia, scria un combatant conservator, are deosebite gînduri. Adevărata ei școală e nenorocita Franciă, unde d-nii Rosetti, Brătianu și adepții lor (...) au supt *binefăcătorul lapte* ce devarsă astăzi asupra fericitei Românie. Acolo anarhia a lăsat niște urme uriașe pe care d-lor pot să le admire în toată odihna, dar la suvenirul cărora omenirea întreagă se cutremură : 93, iuniu 1848, Comuna din 1871, în o țară unde ea a putut săpa temeliile Societăței și a le înlocui prin revoltă, prin ghilotină și prin incendii." [180] O asemenea revenire la mentalitatea revolută, beneficiind însă de o serioasă cultură filosofică, economică și istorică de filieră germană, duce la elaborarea teoriei junimiste a formelor fără fond argumentată de P. P. Carp prin „boala reformelor" [181] și alegorice „clădiri de nisip care

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să se prăbușească la cea dintîi furtună“ [182]. Textul clasic în problemă al lui Maiorescu *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868) acuză încălcarea evoluției prin calchierea efectelor, „într-o superficialitate fatală“, cînd neglijînd cauza, revoluționarii „Văzură numai formele de deasupra ale civilizațiunei, dar nu întrevăzură fundamentele istorice mai adînci“ [183]. Motivul catastrofei este potrivit „Junimii“ lipsa burgheziei constituite și înlocuirea ei cu o pătură funcționărească de parveniți, numită de Maiorescu „clasa advocaților“, străini de tradiție și nevoile țării. Dimpotrivă, depozitarele acestor din urmă deziderate se arată a fi *clasele pozitive*, țărănimea și moșierimea, elogiate atît în articolul de mai sus, cît și într-un discurs parlamentar citat tot de Z. Ornea [184]. Armătura acestei ideologii, care acuza pașoptismul pentru împrumuturile de idei, rezidă în gîndirea germană, reorientînd astfel cîmpul tradițional de influența franceză. Analizată cu pertinență în capitolul II, *Ideologia junimistă*, de către Z. Ornea, structura acestei surse este evidențiată în sincronismul ei conservator ca platforma „Junimii“, conformă „necesităților“ ei. Contracarînd influența revoluționară a Franței, în baza istorismului organic, preluînd totodată romantismul filosofic german, esențial pentru formația lui Maiorescu și Eminescu, „Junimea“ a absorbit, cum scrie Z. Ornea, „principiile filosofiei restaurației, cu clasicele postulate antirevoluționare, cu sublinierea ideii tradiției istorice, a specificității în organizarea legislativ-constituțională cu elogierea căii evolutiv graduale în dezvoltarea socială“. [185] Sinteza acestei ideologii politice cu decepționismul lui Schopenhauer, spiritul tutelar al „Junimii“, va constitui premisa unui romantism conservator al evadării și negării realului de o înălțime estetică pe care, ce e drept, romantismul eroic n-a putut-o atinge. Dar mecanismul social de geneză al acestui „decepționism“ a fost, să nu uităm, investigat în mod marxist de C. Dobrogeanu-Gherea în studiul *Decepționismul în literatura română*, și alăturat efectelor revoluției franceze.

Cu toate acestea pamfletele lui Eminescu de la *Timpul* continuă forma frenetică a jurnalismului pașoptist, deși o orientează în direcția sarcasmului deseori nedrept la

Scanned with OKEN Scanner

adresa unui anume liberal, a „pociturii“ — C. A. Rosetti, adversar atît de leal, la adresa avocaților — sau a palinodiei în fața patriarhalității pierdute. Neînțelegînd sensul legic al dezvoltării sociale, nutrind religia spiritului în fața materiei inerte și a realului, Eminescu devine bardul romantic al ideologiei conservatoare, care în *Timpul* din 1881, nr. 233, 25 octombrie scria în tonul *Scrisorilor*: „O, uniforme frumoase, craidoni scoși din cutie și cocote îmbrăcate după cea din urmă modă, bărbați-muieri cari se sulemenesc fiind miniștri, astea le avem cu de prisos. Dar realitatea este completă ignoranță și corupție sus, neagră ignoranță și adîncă mizerie jos (...). Moșii-patres, moșii-patria, cu orînduielile lor bune și drepte, cu limba lor spornică și bogată, cu moștenirea lor intelectuală și socială întemeiată pe o mare epocă eroică și pe-o dezvoltare normală și sănătoasă, iată ceea ce nu mai avem...“. Observînd lirismul satirei eminesciene, criticul *Sburătorului* nota: „Acolo unde junimiștii puneau numai convingere, Eminescu punea însă și pasiune; lirismul său temperamental și-a găsit o ieșire în excesul pamfletar“. Elogiul țăranului integru, „sănătos“, al boierului iubitor de țară, al voievozilor ca Ștefan se confundă cu vremi „de sănătoasă barbarie“, și cu teze pe care același Lovinescu le numește „misticism țărănesc“ [186], în *Istoria civilizației române moderne*. Dar lăsînd deoparte crezul politic al lui Eminescu, rămîne evidentă psihosociologia scriitorului român dinspre sfîrșitul secolului al XIX-lea care părăsește baricada luptelor politice directe. Numai în tinerețe Hasdeu milita pentru Unire, refugiindu-se apoi în spiritism; după epoca revoluționară a *României june* Odobescu devine degustător al artelor și diplomat de carieră. Delavrancea pe care ni-l putem imagina ca pe un Ioan Catina, care ar fi citit proclamații în vara lui 1848, își revarsă cascada simetriilor romantice în avocatură și teatru istoric. Macedonski, antimonarhic, anticonservator și apoi antiliberal renunță la politică pentru regalitatea poeziei. După 1877 și *Ostașii noștri*, Alecsandri se refugiază în decorul edenic de la Mircești, alternîndu-l cu călătorii sudice sau partide de biliard cu regele la Castelul Peleș, întrucît, cum însuși apreciază, „J'ai toujours hautement aprécié

Scanned with OKEN Scanner

le *dolce farniente* des Napolitains et le *Kief* des Orientaux“ [187]. După epoca serbărilor de la Putna, Eminescu însuși se cufundă în adîncurile propriei Opere, în *nirvâna*, ataraxie și, mai puțin norocos decît „acel rege al poeziei“ — în diacronia existenței sale tragice. Rotația partidelor, corupția moravurilor nu mai solicită elanul eroic, iar clasa muncitoare, aflată la începuturile structurării sale, își pierde curînd fermitatea prin abandonul „generoșilor“ afiliați la liberali. Poeții socialiști sînt nu atît puțini, cît mai ales minori, epigoni eminescieni travestiți într-un optimism puțin convingător sub raportul artei.

În aceste condiții literatura însăși devine spre sfîrșitul secolului al XIX-lea un refugiu romantic, așa cum fusese pentru Vigny cu decenii în urmă. Cîștigul se va materializa în altitudinea estetică neatinsă vreodată de opera „sîntelor firi vizionare“, iar patriotismul, fără a se mai mărturisi în monologuri retorice, rezidă în însuși efortul acestei geneze. Negarea copleșește adeziunea, și romanticul, tandru în elegie, devine vehement în clamarea și denunțarea racilelor sociale : ironia sa coexistă cu vibrația extatică și evadarea. Ne referim, evident, la poezia care copleșește germenii încă modești ai prozei și teatrului.

Într-un cuvînt, Eroul revoluției, Tribunul, devine spre sfîrșitul secolului trecut, Eroul-Poet, trăindu-și ca Eminescu, „spaimele cîntării“. Sub semnul acestuia din urmă, dealtfel, urma să se ridice o nouă generație conservator-romantică la cumpăna celor două secole, animată nu atît de Vlahuță, cum se mai spune, ci de Nicolae Iorga, cel ce avea să-și enunțe menirea mesianică în *Istoria românilor*, X. Negînd frecvent caracterul romantic („superficial“) al mișcării „naționaliste“, cel ce avea să întemeieze sămănătorismul denunțase la sfîrșitul secolului efectele revoluției vorbind de criza „unei întregi generații“, conștientă de faptul „că e imposibil să se trăiască mai departe cu milioane de țărani fără pămînt“ (fapt certificat de 1907), cu o burghezie dezabuzată, cu o „boierime sfîșiată de patimă politică“, cu „regele îmbătrînit“ patronînd „sterpe schimbări de regim“, cu o „românime

ardeleană idealistă „ruptă de trunchi". Condamnînd, ca Titu Maiorescu, numeroase „forme de pripit și neinteligent împrumut", Iorga înțelegea să se întoarcă precum Bălcescu odinioară, dar și Eminescu, spre „puterile vii ale nației", adică spre țărănime *(O viață de om)*. Totuși, formele conspirative la care Iorga aderă, acel Comitet de propagandă cu Nicolae Filipescu, publicistica vehementă de la *Indépendance Roumaine,* triumviratul Xenopol—Bogdan—Iorga, lupta francofobă concretizată în reeditarea unui *Hernani* la reprezentația piesetei *Madame Flirt* (1906) ne trimit spre practici pașoptiste și desigur romantice. Pe acest fundal de confluență a secolelor dominat de umbra profetului tînăr, Nicolae Iorga, vindicativ dar de atunci fascinant, se vor continua mentalități, tipologii și opere coborînd din eposul romantic. Damnați precum St. O. Iosif sau Petică sau Vlahuță, mesianicul Goga, retoricul Delavrancea, restauratorul baladei istorice, Sadoveanu, continuă în ipostaze diverse dar totdeauna evidente ceea ce începuse generația „sîntelor firi vizionare".

Scanned with OKEN Scanner

6. EROII ROMANTICI

TRAGICUL NICOLAE BĂLCESCU
(1819—1852)

După mitul folcloric al lui Tudor Vladimirescu, căruia însuși poporul îi conferise simbolic demnitatea supremă numindu-l „Domn", existența lui Nicolae Bălcescu instaurează o altfel de legendă a tribunului de tip romantic, în cadrul aceleiași semnificații patriotice. De la contemporanii lui Bălcescu ca Pantazi Ghica *(Un boem român)* sau V. Alecsandri, pînă la cunoscuta nuvelă călinesciană și romanul lui Camil Petrescu, existența acestuia a determinat geneza unor structuri literare.

Acest Erou al romantismului românesc existențial, ilustrînd o anume mentalitate se înscrie în tipologia europeană a mesianicilor, caracterizată de către Pierre Lassèrre astfel : „La révélation révolutionnaire met fin au regne du Fait, de la Force, de la Servitude, de la Superstition et de toutes les calamités engendrées par ces puissances du Mal, pour inaugurer le règne du Droit, de la Justice, de la Félicité générale, de la Liberté et de la Raison (...). Telle est l'hallucination que chacun des grands romantiques varie suivant son tour propre d'imagination, son mode de pathos et d'emphase, colore des ressentiments et des voeux de son coeur. Elles leur est commune à tous." [188] Fragmentul din *Histoire des Girondins* de Lamartine, el însuși Erou romantic pe care îl citează ace-

Scanned with OKEN Scanner

lași Lassèrre, ilustrează viziunea unificatoare, poetul francez clamînd ca revoluționarii noștri „Suveranitatea popoarelor", „Revoluția drepturilor : egalitatea", „revoluția faptelor : domnia poporului", „Evanghelia drepturilor sociale", „o cartă a umanității" [189]. În aceeași lucrare, Hugo, Michelet, Quinet sînt încadrați de Lassère prin texte bine alese aceleiași serii tipologic-stilistice.

Cu toate acestea, nu sincronismul sociologiei, în cazul lui Nicolae Bălcescu, constituie ideea noastră, ci nuanța ei particulară, sinteză a providențialismului romantic, cu cel mai radical democratism al pașoptismului românesc. Este totodată la fel de adevărat că deplîngerea țăranului spoliat, a rapacității fanariote și a robiei naționale, clamarea umbrei justițiare a lui Mihai Viteazul se face pe fundalul utopic al revoluției mondiale, al republicii universale sau cel puțin al ridicării tuturor românilor din Banat sau Cuțo-Vlahia, al frăției evanghelice și al unui falanster cosmopolit în viitor, prezentul aparținînd ideii naționale.

Aceste ambiții napoleoniene de a modifica harta realului aparțin în cazul lui Bălcescu unui introvertit subordonat ideii de revoluție, și în acest sens vom dezvolta portretul ce urmează [190]. Mihai Viteazul, proiecția (medievală) a unui Erou romantic extrem de apropiat viziunii lui Carlyle, reprezintă o adeziune prin transfer temporal a lui Nicolae Bălcescu însuși la acest mit al supraeului său. Mihai va fi, prin urmare, eroul providențial al românilor secolului al XVI-lea, după cum Bălcescu, introvertit și ftizic, trebuia să fie cel al românilor secolului al XIX-lea, rîvnind extravertirea și masivitatea fizică a marelui voievod. Matricea mitului napoleonian genuin, unificator, nu i-a scăpat, înaintea noastră, lui Șerban Cioculescu care scrie despre „admirația pentru eroul cu dimensiuni de semizeu și în cadru de epopee ; cultul unității naționale, căreia i-ar fi servit acest «leu» ; duhul revoluționar pe care l-ar fi purtat Mihai printre popoare (cam ca un Napoleon prefigurat)". [191] Ambiția napoleoniană a lui N. Bălcescu o intuiește și M. Zaciu *(Colaje)*. Forța unui asemenea arhetip, frenezia luptei sale armate, fumul bătăliilor cu tunuri care „urlă" în *(Românii...)*,

Inv. 194726

Scanned with OKEN Scanner

șuierul ghiulelelor, izbiturile săbiilor, pot revigora, odată cu idealul național realizat prin Revoluție, mesianismul funciar. Acesta din urmă, identificat în vocația marei aventuri și implicit a mitului, anihilează în cazul lui Bălcescu orice propensiune instinctuală. Spre deosebire de Eroii romantici, extravertiți și pasionali, în bună parte demonici și perverși, ca înșiși Napoleon sau George Gordon Byron, care-și experimentaseră *sinele,* Bălcescu își reprimă afectul, teoretizînd chiar superioritatea sentimentului patriotic asupra Erosului. Este sensul pe care-l acordă Jung termenului de *Libidozerspal,* (transferul afectiv). „Pentru ce să nu întoarcem dragostea noastră asupra unui obiect mare și nepieritoriu ? îi scria Bălcescu lui Alecsandri după moartea Elenei Negri. Și ce e mai mare pentru om decît țara sa ? Să nu ne mai trudim dar, iubite Basile, a alerga după fericirea intimă, o nălucire ce tu nu vei putea găsi, ce eu n-am găsit niciodată, și pe care e multă vreme de cînd n-o mai caut. *România* va fi iubita noastră. Într-însa și printr-însa să reînoim și să întărim frăția noastră.“ [192] Această Românie — alegorie romantică pe care o întrevăzuse în celebru-i portret și Daniel Rosenthal — constituie, dealtfel, și simbolul evocării călinesciene, *Iubita lui Bălcescu.* Introvertirea proprie îl face pe Bălcescu să se recunoască, tot în fața mondenului „Basile“, apt, acela, de a cîștiga pentru cauză „damele ce au influență“, inferior („căci din nenorocire eu sînt tare *gauche* în această materie“). (Scrisoarea către Ioan Ghica din Pesta, 1849.) [193] Explicabil, pe Bălcescu mondenitățile îl irită generic ; „Sînt atît de mulțumit că s-au sfîrșit pustiul de carnaval, ca să mai poci lucra. O lună și jumătate e de cînd o seară n-au fost slobodă de baluri, soarele, teatruri“. (Către Ion Ghica, 1844.) [194] Și totuși visul idilei casnice bîntuie imaginația acestui pribeag, dar aleasa poate fi doar o altă doamnă Roland, revoluționară (ghilotinată) și ea. Mărturia Mariei Cantacuzino, confidenta lui Bălcescu în 1851 și pe care o reproduce Vasile Alecsandri, sugerează un suflet de o castitate adolescentă : „Absorbé dans les premières années de sa jeunsse par de questions politiques et par des préoccupation de reformes liberales pour son pays, son coeur avait conservé une fraîcheur et une vivacité d'im-

Scanned with OKEN Scanner

pressions extraordinaires." [195] Intuiția feminină a interlocutoarei mai surprinde frustrarea, nerealizarea intimă.

Dar flacăra sa interioară neabătută, „cea mai patetică existență din prima jumătate a secolului", cum scrie Ș. Cioculescu [196], „revoluționarul pur, arzînd pentru cauză" (G. Călinescu) [197], se ridică pe altarul ideii de Revoluție. Ca și C. A. Rosetti, Bălcescu împărtășește religia marilor mesianici ai romantismului unită cu iubirea de țară. Evocînd prin axiologie estetică „revoluția de la 11 iunie", „*cea mai frumoasă* (s.ns.) ce s-a întîmplat vreodată la un popol, întrecînd chiar și pe parizieni", el rememorează un alt moment carbonar, întemeierea „Frăției": „Îmi aduceam atunci aminte, în această *frumoasă* solenitate de zioa aceea, cînd, acum 5 ani, jurarăm noi patru inși, acolo, întocmirea Soțietății noastre care mîntui țeara!" [198]. Întrucît revoluția română este parte a revoluției mondiale, Bălcescu aleargă să smulgă în februarie 1848 o fîșie de pe catifeaua tronului din Tuilleries, notificînd în susul scrisorii sale către Alecsandri, „*Paris, 24 febr. 1848, I zi a Republicii*". Își împărtășește amicului devenit arendaș „lîngă banița cu păpușoi", frenezia sa, „de vreme ce de 3 zile trăit-am tot pe ulițe". Ne putem lesne imagina făptura sa înaltă și descărnată, cu paloarea sidefie, dar și rumeneala ftizică a pometților scobiți de boală, privirea frenetică, pletele de carbonar, amestecat în mulțimea dezlănțuită a Parisului aflată în ceasul aventurii sublime. Cea mai patetică scrisoare a sa continuă astfel: „Află că națiea cea mare s-a ridicat și că libertatea lumei s-a mîntuit. Minunata Revoluție, ce te căiesc amarnic că n-ai văzut-o cu ochii, va schimba fața lumei. Regele a fugit. Republica e proclamată de toți. Îți alătur aici o ruptură din catifeaoa ce acopera tronul lui Louis Philippe, sfărîmat astăzi la 1 1/2 ore. Însumi am smuls-o în Tuilleries (...) Adio. Să trăiască Republica!" [199]. Altădată el face către A. C. Golescu istoricul revoluției române, „le développement de ce travail incessant et providentiel, commencé dans notre societé (...) depuis son origine. Elle dérive surtout plus directement de la révolution de 1821" [200]. Revoluția mondială constituie, pe de altă parte, singura vocație a sa: „...cînd voi

perde nădejdea într-o revoluție viitoare, apoi mă dau în lături fără a mă mai ocupa de nimic [201].

Revoluția și „strigarea (...) Unirea noastră națională vrem !“ implica, în cazul lui Bălcescu, lupta armată, latura concretă a sublimei sale aventuri, stimulată de precedentul napoleonian al lui Mihai Viteazul și de carbonarismul conspirativ al unui Mazzini. Ardoarea lui pentru „Iehova, dumnezeul armelor“ îi compensează fragilitatea fizică, relevînd ca și în cazul lui Byron, inventivitate, geniu strategic, capacitatea soluțiilor practice. El însuși Erou al acțiunii, Bălcescu condamna cu justețe neglijarea factorului material de dragul retoricii romantice, scriind lui Ion Ghica de la Pesta în 49 : „Eu simț (...) că să află între noi o *Școală romantică* (s.ns.) care disprețuiește puterea materială a unui stat și ne vorbește numai de puterea dreptului (...) Școala romantică în care iau parte atît Russet cît și Eliad și alții, au pierdut revoluția noastră.“ [202] El însuși vrea să treacă de la „diplomație“ la „război“, care poate însemna, la fel de romantic, moartea pe cîmpul de bătălie : „J'espère bien que, si je succombe“ sau „Je n'ai pas beaucoup d'illusions (...) pourtant je veux tenter la fortune et la destinée“ [203]. Ca și George Gordon Byron la Missolonghi, Bălcescu vizează epilogul fatal al dramei care se conjugă la un introvertit cu însăși viața sa, devenind ingredientul cel mai prețios al aventurii de tip romantic [204]. Întreaga energie în răstimpurile extravertirii, un dat al ftiziei, se consumă la Bălcescu în ardoarea luptei revoluționare, „aventură înaltă, scrie și Ș. Cioculescu, care nu-i îngăduise sfîrșitul dorit, de erou“ [205]. Conspirației de la Paris îi urmează revoluția munteană în care tribunul român conduce mulțimea bucureșteană, — arestul și geamiile „ce ne tîrîră mai bine de trei săptămîni pe Dunăre“ [206], fuga prin Ardeal, „o colibă din preajma Cîmpenilor unde ședui ascuns o lună de zile“ și peregrinările în straie de moț, „donițar“ și cerșetor, cînd „ne-am spoit și ne-am îmbrăcat în zdrențe“. Deși dormind „în iarbă umedă, în ploaie, fără foc, hrănit rău“, nutrindu-și ftizia declanșată la Mărgineni și bine întreținută în geamiile turcești, Bălcescu se arată cuprins de euforia aventurii : „...ce fond de bonne humeur qui me manque dans les temps ordi-

Scanned with OKEN Scanner

naires et que je trouve toujours en moi dans les grands occasions“ [207]. La Constantinopol în 1849 acest revoluționar frenetic devorat de dorul țării și care visa alianța românilor cu ungurii, formarea „legioanei“, dorește fie și o viață de haiduc acasă : „Prefer (...) a trăi o viață tîlhărească în Carpații noștri decît a peri sau a trăi ticăloșește în țeri streine. Nu am decît o dorință pe lume : să mă bat cu rușii și să mor voinicește“ [208].

În ce măsură nutrește Bălcescu, ca orice romantic, religia gloriei și a mitului său personal ? Aici puritatea sa morală și introvertirea temperamentului nu urmează nici hipertrofia unui Byron sau Napoleon, nici, pe de altă parte, a lui Heliade (cu „revoluția mea“) sau C. A. Rosetti. Cu toate acestea, deși după propria-i caracterizare el acționează „cu conștiință curată și fără ambiție personală“, adevăr incontestabil, gloria postumă îl preocupă. Condiția perenității ei constă însă în rigorism etic, întrucît faima, „rezultatul a faptelor mari și adevărat folositoare (...) o dobîndește omul tîrziu, mai adesea după moartea lui, dar atunci ea trăiește cît lumea.“ [209] Această privire spre dincolo transformă cîteodată spiritualismul mesianic în dogma evanghelic-romantică a nemuririi sufletului, cînd Bălcescu mărturisește către Alecsandri speranța în revederea celor doi cu Elena Negri, o muză a Revoluției române. „Și apoi, cînd vom vedea-o odată, căci eu nu mă îndoiesc că o voi vedea într-o lume mai fericită, nu trebuie oare a-i mărturisi că am fost vrednici de dragostea ei și după ce ne-a lăsat singuri ? Tu vei zîmbi poate, de milă la credința mea d-a o mai vedea. Dar tu știi, poate, că eu crez în nemurirea sufletelor și în păstrarea personalității omenești după moarte, fără de care nemurirea nu se poate înțelege și mi se pare absurdă.“ [210]

Vocația revoluționară a mesianicului Bălcescu, dominanta psihismului său romantic, ni se pare adîncită de melancolia damnării în ipostaza exilului, a bolii și solitudinii. El crede într-o „fatalitate“ care „i-a refuzat o moarte pe cîmpul de luptă“ [211], hărăzindu-i în schimb exilul. „Dumnezeu, scrie Bălcescu în 1849, din Constantinopole, nu ne-a crezut, poate, vrednici d-această fe-

ricire (a muri pentru țară — n.n.) și ne-a osîndit a purta crucea durerii departe de iubita noastră țară. Nu cunosc altă povară mai grea decît aceasta“ [212]. Încă din 1846 el nu-și poate reprima senzația de izolare, întrucît nici Alecsandri și nici Ghica nu-l răsfață cu vești din țară, iar o scrisoare adresată celui din urmă devine o implorare : „Am să mă plîng de prietenii mei din București : Am scris la mai mulți și nici unul nu mi-a scris, afară de Șt. Golescu. Pentru ce oare sînt urgisit. Doresc să știu ce se zice și ce se face prin țară“ [213]. Rugăminți mărunte, pentru lucrări de istorie de obicei sau cîte o efigie a lui Mihai Viteazul sînt satisfăcute numai după insistențe repetate. Lipsit de afecțiune și mijloace materiale, Bălcescu se lasă pradă acelui „ennui“, „fruit de la morne de incuriosité“ baudelairian în Parisul tuturor tentațiilor. „Răul secolului“ îl cuprinde în perioadele inactive ; „M-am sălbăticit de vro cîtăva vreme, cît numai muzica poate a mă dumesnici și a-mi da oarecare mulțumire... Nu știu ce am, ce-mi lipsește, dar văz că m-am făcut mai apatic, mai leneș, cum n-am fost niciodată (...) Nu citesc mai nimic. Nu scriu deloc, nu petrec, nu mă plimb. Trăiesc în Paris într-o sferă nemărginită de activitate intelectuală și de plăceri, fără a loa parte nici la una, nici la alta“...[214] După înăbușirea Revoluției din 1848 și a tuturor întreprinderilor utopice : de a combate puterea protectoare, de a pleca în Spania, Turcia, Bulgaria sau Dobrogea, Bălcescu se va refugia în Operă — „poema sa istorică“. Atunci însă în locul senzației biruite de vid, îl va copleși boala, prezență veche. Mărturiile sînt defulate în calda atenție față de suferința Elenei Negri, Bălcescu urmărindu-i diagnosticul : „Vous savez, îi scria lui N. Filipescu, que M-me Hélène souffrant beacoup de poitrine, les médicins lui ont conseillé des bains d'Ems et un séjour de deux années en Italie“ [215]. Altădată îi comunică lui Ghica despre Elena că „doctorii de aici au hotărît-o nevindecată“ [216]. Începînd cu 1846 apar în scrisorile lui Bălcescu aluzii parantetice la răul care se declanșase ; ele ne fac să credem că remediul Italiei îl obseda cu referire la el însuși. „Am fost tare bolnav luna trecută“, precizează el în 1847, trecînd fără legătură aparentă de la informațiile despre Elena Negri din rîndurile citate an-

Scanned with OKEN Scanner

terior. E vorba de tuberculoza care va definitiva profilul tragic dar și mitul acestui patetic Erou al revoluției și al romantismului nostru. Într-un sens ftizia fusese marca de noblețe a romanticilor, sănătatea fiind considerată în epocă, vulgară. „Romanticul — afirmă paradoxalul G. Călinescu în cunoscutul său eseu — se știe, este maladiv, infirm, *tuberculos (subl. noastră),* (...) atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială și sufletească mai mare decît acești bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi și autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu etc.), chip de a spune că atunci cînd se întîmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme", iar mai jos : „Romanticul (utopic vorbind) e totdeauna un febricitant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian" [217] Investigînd ftizia ca mit al epocii romantice, alături de cancerul secolului al XX-lea, Susan Sontag face astăzi psihopatologia acestui „mal de siècle" biologic. Eseista americană evidențiază sensul metaforic transcendent al bolii care înseamnă „desintegration, febrilization, dematerialization"... „a disease of time ; it speeds up life, higlights it, spiritualizes it..." A disease of the lungs is, metaphorically, a disease of the soul". Fiziologic, precizează Susan Sontag, mitologia ftiziei marchează individul atît prin alternări ale activității febrile și ale lîncezelii, cît și prin melancolie atroce, așa cum ne-o probează scrisoarea lui Bălcescu citată anterior. Cu atît mai mult artistul se supune acestei agonii romantice, ftizicul Shelley scriindu-i lui Keats, atins de aceeași boală. „This consumption is a disease particularly fond of people who write such good verses as you have done". Moartea — stingere extratică se alătură, cf. eseistei americane de exacerbarea *eului* în tuberculoză : „It is with TB that the idea that people are made more conscious as they confront their deaths, and in the images that collected around the disease one can see emerging a modern idea of individuality that has taken in the XX-th century a more agressive, if no less narcissistic, form" [218]. În ceea ce-l privește pe Bălcescu-erou romantic, noblețea bolii îl face s-o mărturisească în pofida sobrietății, a discreției sale genuine. Dacă nu și-a putut trăi aventura

Scanned with OKEN Scanner

morții eroice pe cîmpul de luptă, așa cum și-o dorise și Byron în ultimul său poem, (și așa cum și-o dorise și Napoleon), tribunul român acceptă agonia lentă și extatică a ftiziei. Împărtășind mitul romantic al TBC-ului, boală a umezelii, cum avea s-o creadă și Bacovia, Bălcescu acuză Parisul care îl face să sufere „la piept", „din pricina climei" [219]; în 1850 precizează parantetic „sînt bolnav puțin", visînd în 1851 „țintea noastră (...) de a întemeia Regatul Daciei" în momentul retragerii din Comitetul român de propagandă care „se cam ofuscă de mine, temîndu-se de popularitatea mea" [220]. Atacul dramatic al ftiziei văzută ca germene al morții apare mărturisit pe larg în scrisoarea din 17.II.1851 : Eu, iubite Ghica, scrie Bălcescu, sufer mult de piept ; poate oi da ortul popei. Doftorii mă asigură însă că am numai plămînele stîng atacat și că cu îngrijiri multe mă pot dofmtori. Am intrat într-o cursă. D. știe ce rezultat o eși" [221]. Nu trebuie să uităm starea precară materială a lui Bălcescu, banii „cauzei" de care nu se atinge acest incoruptibil revoluționar român (bani parte depuși la mama sa, în țară), uzura extremă a hainelor sale de care avem știre. Prin urmare, departe de a fi un ftizic sibarit pregătindu-și exilul italic, ca atîția aristocrați suferind de „ennui" romantic, Bălcescu nu are cum spera „îngrijiri", și avem motive să credem că suferă de foame. Febra lucrului la „poema istorică" se adaugă boalei care-l consumă, încît, după ce precizează „Am fost rău bolnav cîteva zile în casă", el îl cheamă la sine pe Ion Ghica, gest disperat. (27.II.51) [222]. Acum, „bolnav în pat" nu mai speră în efectul benefic al anotimpului cald : „primăvara în loc să-mi facă bine, cum nădăjduiam, mă aruncă de două ori în pat pînă acum !" Mania sa ambulatorie se înfrînează, și el care se azvîrlea oricînd spre Constantinopole, renunță pînă și la o călătorie londoneză în scopuri diplomatice. Nici băile din Ville D'Avray nu-i aduc „ușurare la boala mea", singura speranță rămînînd Italia, oaza ftizicilor romantici ca Shelley și Keats. În toamna lui 1851, care trebuie să fi însemnat o nouă reșută, Bălcescu îi scrie lui Paul Bataillard, fără a se feri de detalii : „Les vomissements incessants de sang m'ont excessivement affaibli. Il faut espérer que le soleil l'Italie me

Scanned with OKEN Scanner

donnera un peu de force, dont j'ai tant besoin“ [223]. Prietenilor neîncrezători din comoditate, ca Ion Ghica sau Vasile Alecsandri, în gravitatea bolii, el le scrie acum, în 1851, explicit : „Vărsături dese de sînge m-au slăbit cu totul, deosebit de tuse ce tot mereu crește. Sănătatea mea s-a dus cu totul și nu cred să o mai redobîndesc“. Umorul său lugubru ironizează ambiția regală a lui Ion Ghica sprijinit de Poartă : „Am auzit încă la Paris că tu te faci negreșit domn ; de aceea iată îți scriu *ca să nu mă uiți și pe mine, Doamne, cînd voi veni întru împărăția ta*“ (Toulon, 7.X.1851) [224]. Obsesia morții se conjugă cu extazul patriotic, conform mărturiei Mariei Cantacuzino : „Il se révoltait comme d'une injustice a l'idée de mourir, mais ses révoltes n'avait ni fiel ni durée : il reprenait vite possesion de lui-même et me disait alors avec ce sourire de detachement que les mourrants ont seuls : *Qu'importe aprés tous ! Să trăiască țara noastră !*“ [225]. Cel care se mărturisise odinioară „indiferent la chestii personale, cînd socotești că e o chestie a țării în mijloc“ [226], are acum un ton sceptic-amar, semănînd uimitor cu scrisorile bolnavului Eminescu : „Nu am iluziile tale asupra prezentului, îi scrie lui Ghica, și nu aștept nimic bine, și de la nimeni pe mulți ani încă pentru țeara noastră. (...) Sînt ostenit“ [227]. În urmă mai rămăsese încercarea patetică de a-și revedea mama bolnavă, singurul obiect al iubirii sale, pentru a nu pomeni de pămîntul țării. Izgonit de la hotar la Galați, ca purtător al duhului rebel, Bălcescu se îndreaptă, expulzat și din Roma, spre Napoli, care nu-i prieste, pentru a ajunge la ultimul său popas, hotelul „Alla Trinacria“ din Palermo, al cărui aer sinistru de fortificație ne privește din fotografii. Înfățișarea lui Bălcescu, totdeauna fragil, este acum în 1852, emaciată, așa cum apare sub pana evocatoare a lui Călinescu : „Ras, inverosimil de osos și extatic, cu frunte enormă ca de craniu gol, pletos, gîtuit într-o mare cravată neagră, el are privirile rătăcite ale unui mistic meridional, uscăciunea asimetrică a personagiilor lui El Greco“ [228].

Lipsit de mijloace, dator hotelierului, el cară cu sine, ca și Eminescu celebra-i ladă, manuscrisul neterminat al

Românilor sub Mihai-Vodă Viteazul, întrucît mitul lui Bălcescu cuprinde și obsesia creației. În scrisori mai vechi, e drept, în vremea unei sănătăți mai bune, mișunau comentarii ale „soarélelor literare" în care se dezbătea filologia, limba română în curs de formare, „această al doilea Babel" ; altădată Bălcescu îi propunea lui Alecsandri să abordeze „o poemă epică asupra coprinderii Daciei", regreta de a nu se fi putut amuza la lectura unor versuri proaste ; elogia folclorul, emanația „vetrei naționale", și „spațurile nemărginite și mult împodobite ale imaginației". Ideea de a aborda „o scriere întinsă, o *poemă istorică* asupra lui Mihai M. V. Viteazul", îl „hrănește" și îi „dă viață" în 1847 [229]. Cu atît mai mult în 1851 exilul, prăbușirea revoluției, dezbinarea emigranților, (Rosetti și frații Brătianu), „o clică... ambițioși, intriganți peste măsură, indiferenți asupra mijloacelor", animați de „duhul de partidă" pe care inflexibilul Bălcescu îi judecă cu o subiectivă intransigență, în fine boala, îl fac să se refugieze în *Operă*, religia istoricului romantic precum Michelet. La Paris scria noaptea, cf. mărturiei aceleiași Maria Cantacuzino, edificînd momentul-cheie al istoriei naționale prezidat de semi-zeul romantic — Mihai Viteazul. „Eu i-am dat dracului pe compatrioți", se mărturisește Bălcescu, precizînd apoi : „Mie mi s-a acrit de tot de politică și doresc a mă ocupa numai de istorie (...) culeg vitejiile strămoșilor, de vreme ce pe contimpuranii mișei i-am dat dracului" [230]. Antiteza tipic eminesciană apare astfel *in nuce* la acest tribun și istoric romantic. O altă deziluzie îl macină. H. Grandea reproduce o însemnare a lui Bălcescu din 17 decembrie 1850 în care tribunul român deplînge căderea revoluției franceze : „Franța prin fatalitate și neunirea fiilor săi, cade gemînd în neputință sub un jug umilitor... Sufletele generoase, zdrobite și rănite de moarte, văd apuind din vederea lor ziua mîntuirei. Însumi eu, cu o inimă sfîșiată de durere, mă lupt cu o boală crudă și neîmblînzită, caut a cîștiga timp asupră-i și a o întrece în iuțeală, ca să pot lăsa fraților mei aceste pagine din viața părinților noștri, și cad sleit de puteri, mistuit prin silințele ce fac. Cu toate aceste temeiuri de descuragiare, sufletu-mi te slăvește încă, înzeită libertate, și deși oa-

Scanned with OKEN Scanner

menii sîngiurilor au învelit cu marama neagră dulce fața ta, crede că va veni ziua fericită, ziua izbîndirii, cînd omenirea întreagă se va scula spre a sfîșia acest văl și dușmanii tăi se vor împietri la vederea soarelui său de lumină ; atunci nu va mai fi nici un om rob, nici națiie roabă, nici om stăpîn pe altul, nici popor stăpîn pe altul, ci domnirea *Dreptății* și *Frăției* ! Aceste cuvinte, ce o dată am dat de devisă nației mele, vor domni lumea ; atunci așteptarea, visarea vieței mele se va împlini ; atunci toți românii vor fi una, liberi și frați ! Vai ! nu voi avea noroc a vedea această zi, deși eu asemenea am muncit și am pătimit pentru dreptate, și cel din urmă al meu cuvînt va fi încă un imn ție, țara mea mult dragă !" („Biblioteca populară", 12/1889).

Opera, lucrarea neterminată se afla, prin urmare, în odaia din „Alla Trinacria" în 1852, așteptîndu-și inutil continuarea sub acoperișul versatului hotelier Salvator Ragusa. Declarația intransigentului om de afaceri, mărturisește cupiditatea profesională a acestuia, dar și drama clientului — cărturarul român bolnav de moarte : „În fine în ziua de 29.XI.1852 — consemnează Ragusa — văzînd că viața sa era pe sfîrșite, am chemat pe consulul otoman, d. Caccia și pe preotul grec, anume Andrea Caccia și în prezența lor a declarat că nu are decît 30 fr. în dinari, diferite obiecte de îmbrăcăminte și multe cărți și manuscrise ; o oră mai pe urmă a murit în brațele preotului (...) iar corpul a fost dus a doua zi, 30.XI, în groapa comună de la mănăstirea călugărilor Capuccini". [231] Îngrijorat de posibila nerecuperare a cheltuielilor, același Salvator Ragusa se arată a fi autorul moral al așa-zisului *Testament*, alcătuit în ultimele clipe ale muribundului mult răbdător. Nimic mai tragic decît nuditatea psihologică a documentului ce urmează — portretul exilatului damnat și ftizic, realizat prin detalii balzaciene. „Subscrisul declar că posed un geamantan de piele cu haine uzate, și anume 3 jachete, 2 perechi pantaloni, opt veste, 2 haine de casă, trei cravate cu 1 ac de argint, artistic lucrat, reprezentînd un papagal, 16 per. indispensabili, 14 cămăși, 9 ștergare de pînză, 6 batiste de mătase, ghete, 14 gulere, 6 fețe de pernă (prevederea ftizicului !), 2

perne, o cutie căptușită cu catifea roșu-închis cu jocul de șah de fildeș chinezesc ; pachete cu hîrtii conținînd lucrări privitoare la studiul istoriei, apoi diferite cărți în 2 lădițe sigilate, 2 pălării, una de călătorie, o cutie cu catalogul cărților.

Aceste obiecte se vor da d-lui Ion Ghica sau cui se va prezenta din partea lui.

Mai declar că sînt dator d-lui Salvator Ragusa, hotelierul „Trinacriei“ o lună de locuință și mîncare, a doi piaștri pe zi ; așa cum m-am învoit, afară de alte cheltuieli extraordinare ; mai declar că voiesc ca numitul Ragusa să fie despăgubit și cu suma de 40 piaștri, reprezentînd indemnitatea pentru lucrurile pe care va trebui să le distrugă sau să le ardă din cauza bolii mele. Un ceasornic de argint fără lanț și piaștri 65.

Declar că sînt dator doctorului Decio Battaglia 15 piaștri pentru vizite făcute mie, apoi lui Tomaso Mallone, servitor, 3 piaștri 1/2, pe lîngă aceasta 6 piaștri milostenie servitorilor de la otel. Palermo, 29.XI.1852. *Nicolae Bălcescu*“ [232].

Această viață de *condottiere* romantic ftizic, de adînc patriot în haine carbonare, ars de vocația Revoluției și a Operei istorice, o viață „parcă mai expresivă decît opera“ [233], se încheie prin incinerarea amintirii acestui erou tragic într-o cameră de hotel și printr-o înmormîntare anonimă în groapa săracilor din cimitirul Capuccini, departe de țară.

FRENETICUL C. A. ROSETTI
(1816—1885)

Rolul providențial al Eroului este jucat de astă-dată conform datelor psihologice ale extravertirii, în mijlocul unui decor fastuos alcătuit diacronic din desfrîul ostentativ, poza în bună-măsură byroniană, vocația unui exil mesianic, o ziaristică romantic-flamboaiantă. Vestimentația însăși a personajului nu mai este indiferentă, neutră, ca în cazul lui Bălcescu, concrescut cu tăietura sobră a hainelor, ci, dimpotrivă, ea trebuie să releve acest

Scanned with OKEN Scanner

eu menit să violenteze. Iată-l prin urmare, pe C. A. Rosetti, odraslă de boieri vechi, încercîndu-şi în rolul lui Egist cu succes maxim, arta transferului scenic sub patronajul lui Aristia, sau rolul de iuncăr în Miliţia naţională la 16 ani, în frumoasa uniformă cu branderburguri şi guler înalt. Aici defectul ce se va accentua cu vîrsta — proeminenţa globilor oculari — se pierde în ovalul pur al obrazului. Urmează, petrecerile „sardanapale", cum le numeşte byronianul C. A. Rosetti însuşi în *Jurnalul meu* [234], în care timp autorul poartă, cf. lui G. Călinescu, „mari plete ca ale lui Gautier", făcînd „boemă scandaloasă sub ochii nededa ţi cu romantismul ai boierilor". Transferul acestei energii în acţiune revoluţionară se conturează abia în primul popas parizian, spre 1845, cînd „pletele ursăreşti" sînt amplificate de „o barbă mussetiană" şi „o mantie mefistofelică de carbonaro cu o poală aruncată pe umărul drept" [235], rudă bună cu celebra togă romană a lui Heliade.

Dar vestimentaţia este numai o emblemă a extravertirii afective a acestui „patetic Berlicoco, jucînd teatru ca pe vremea lui Aristia, cu mari gesturi scenice", cum îl defineşte acelaşi G. Călinescu, un La Bruyère al literaturii noastre [236]. Nu altfel îl vedea pe C.A. Rosetti un spirit sobru ca D. Popovici : „Temperament frenetic, pornit către exces, capabil deopotrivă de acte mari dar şi de parodierea actelor mari" [237]. Marin Bucur, autor fundamental pentru înţelegerea acestei personalităţi paşoptiste, monograful şi editorul unui unic document, *Jurnalul*, enumeră şi el contrastele aparente caracterizînd „pe tînărul dandy, pe ambiţiosul abulic, pe revoluţionarul conspirator, pe sentimentalul bolnav de amor, pe intolerantul regimurilor politice trecute, pe chinuitul *poseur* byronian" [238]. Un contemporan ca Bălcescu, prieten intermitent al lui Rosetti, îl încadra — am văzut — în „şcoala romantică" ce „a pierdut revoluţia noastră". Acúza însă se justifică prin incompatibilitatea funciară dintre introvertire şi extravertire pe care tot Bălcescu o analizează într-o scrisoare către Al. C. Golescu, referitoare la C. A. Rosetti şi (Ion) Brătianu. „Ce sont des gens de sentiment mais non de pensée. Le sens pratique leur manque. Ils n'ont pas de suite dans leurs idées et ils sont incapables

Scanned with OKEN Scanner

d'étudier les questions avant d'en parler" [239]. Și în altă parte, (tot către Al. C. Golescu), regretînd dezbinarea emigranților, Bălcescu configurează aceleași incongruențe temperamentale („les autres" include iarăși pe actorul C. A. Rosetti) ; „Je n'avais pas assez de popularité ; et que de plus j'étais trop fier pour la mendier comme les autres et pas assez comédien pour l'obtenir" [240]. În fond, nu utopia, dovadă proiectele panromanești sau iluzoria confederație româno-ungară, îi repugnă lui Bălcescu, cît egotismul intempestiv al celor doi liberali, explicație de-altfel, a îndelungei lor alianțe politice viitoare.

Privit ca monadă, C. A. Rosetti, ne apare în cel mai înalt grad arhetipal ca romantic muntean, constituit sub augurii livrești ai bipolarității Napoleon—Byron, ceea ce și observă Nicolae Iorga. „El se forma, afirmă acesta, romantic și sentimental, mergînd și pînă la un misticism bolnăvicios, așa cum apare în *Jurnalul* său intim, fiind adînc influențat de *Paroles d'un Croyant* de Lamennais, *Manfred, Faust.*" [241] Modelul uman al lui Giuseppe Mazzini, întemeietor al *Tinerei Italii* și apoi al *Tinerei Europe*, conspirator, autor de Proclamații și ziarist frenetic, republican și mistic, pe care și Bălcescu îl cultivase, completează lista spiritelor tutelare ale lui C. A. Rosetti. Cel mai tiranic rămîne însă arhetipul lui Byron, pe care nu-l putem omite în virtutea datelor caracterologice ale personajului nostru, un pasionat la rîndul său de tip secundar, cf. lui Wundt, — emotiv, setos de acțiune, trăind evenimentul prezent dar mai ales trecut ca pe un seism. Dacă privim existența umană ca pe un „semn" pasibil de descifrări, identificarea menționată aduce, sperăm, lămuriri utile. Adîncind afirmația, nu o dată repetată, a lui Marin Bucur în ce privește byronismul acestui caracter urmată de studiul nostru în care aduceam în aceeași serie tipologică exemplul lui C. A. Rosetti [242], vom invoca fie și argumentul statistic : numele lui Byron, citarea textelor sale nominalizate sau nu, apare în *Jurnal* de 15 ori. Cel mai important în sensul conexiunii caracterologice ne apare a fi textul însemnării din *Jurnal* (10/22/332 sîmbătă) ; „Căci la mine geniul este în inimă, iar nu în cap" [243], o parafrază a celebrului pe vremuri vers din

Scanned with OKEN Scanner

Lara, „His madness was not one of head, but heart". Substituirea „nebuniei" („madness") din textul byronian prin „geniu", tipic romantic, nu trebuie să ne deruteze, dovadă rîndurile dintr-o scrisoare a lui C. A. Rosetti către Ion Ghica, în care cel din urmă apare elogiat pentru a fi fost „înțelept și nebun", marcat prin „acel amestec de înțelepciune și nebunie" fascinant pentru eroul nostru frenetic : „m-a făcut să te stim, să te iubesc și să mă închin înaintea superiorității tale" [244]. Acest hybris afectiv al romanticului extravertit ia la C. A. Rosetti forma byroniană a exaltării conjugată cu sentimentul damnării. Ipotecarea moșiei, și un mic avans de 200 lei, smulge mărturisirea apocaliptică : „Astăzi în sfîrșit s-au săvîrșit crima", „vînzarea credinții" [245]. Explicația vizează „o putere" obscură, „fatalitate" „ce mă împinge să merg pe drumul acesta" [246] sau „ăst blestem" întrucît „care fel de blestem eczistă subt care eu n-am fost ?"[247]. Eroul simte că i se refuză „ertarea cerului" [248]. Damnarea se extinde asupra celor dragi, convingere a lui Byron și a eroilor săi ca Manfred în egală măsură, și C. A. Rosetti își clamează vinovăția, obsesia culpabilă, la moartea mamei sale, a amantei, a fratelui ; el „răspîndește nenorocirea ca ciuma moartea" [249]. „Granta pătimește", întrucît, iarăși clamează C. A. Rosetti, „nu sînt în stare decît a nenoroci pe cei ce mă iubesc" [250], crede că Winterhalder piere și el fiind „legat de soarta sa" [251] ; copiii și Maria se îmbolnăvesc din același motiv. Morții sînt „fiii îmbrățișărilor sale". Damnarea presupune forțe infernale, magnetismul răului, prin urmare C. A. Rosetti imaginează reliefuri simbolice dantești : „bunul este dealul... ce te urcă pînă la ceriuri. Răul iar este valea. Cobori cu lesnire din ce în ce mai lesne pînă ce ajungi la iad" [252]. Aceste stări tulburi, în voia cărora se părăsește romanticul, confruntate cu voluntarismul său, nasc o permanentă stare de dezechilibru, acel „mal du siècle", „ennui", clamat, exaltat, invocat de manfredianul C. A. Rosetti. Efectul de stimul intelectual al tensiunii nu este neglijat, căci „suferința-m deșteaptă mintea" [253]. În acest sens el invidiază „nenorocirile... dureroase" ale lui Rosenthal [254] și elaborează orarul cotidian al „suferinței" sale, presimțind-o dimineața, cînd „nu este nesuferință, ci un fel de re-

Scanned with OKEN Scanner

paos ca acela al vîntului", pentru a se accentua „ca adesea după masă" [255]. Această pîndă a seismelor existențiale cu răsunet dureros se accentuează prin clamarea bolii. (Să nu uităm că însuși Byron dorea să sufere de ftizie, care i-ar fi accentuat farmecul.) „Simțeam astăzi, notează C. A. Rosetti, o slăbiciune plăcută care mă făcu să zic că zile întunecoase, dureri sufletești și trupești cînd n-ar avea omul, nu ar fi desăvîrșit" [256]. Altădată notează : „simț un fel de plăcere a pătimi trupește, a fi în dureri, a fi în lipsă și singur" [257]. Voluptatea byroniană a damnării, exacerbată prin suferință hipertrofiază sentimentul de a fi un eu unic, infernal. „Cînd aș enumera toate cîte se trec în mine, cînd aș zugrăvi aci în toate, în toate fără eccepție, starea inimii mele, negreșit că m-aș înfiora" [258], exclamă sibilinic autorul *Jurnalului*. Frenezia acestui mare extravertit, titanismul prometeic se exprimă nu odată prin metafora focului primordial precum în asemenea rînduri : „...în mine însă arde un foc, simț o putere să nasc eu alte lumi și fericite" [259]. Altădată el este „clopotul cel mai sunător", care, lipsit de aer, „nu va da sunet" [260]. Marca sa, remarcată și de Bălcescu, este de „a vorbi... cu repejiune urmînd impulzia inimii" [261], starea sa firească constînd „în frenezia ce viu eu" [262]. Povara acestor trăiri devastatoare ale eului investigate continuu naște saţiul, conform însemnării : „Am suferit, am fugit astă seară, ca să scap de mine" [263]. Termenul *„ennui"* care apare în franceză la Byron și va fi cîntat de Leopardi, Baudelaire și Schopenhauer apare și în *Jurnalul* lui C. A. Rosetti cu sinonime arhaic-pitorești: „De-aceia, poate, este în mine un mic *deșărt,* care seamănă mai mult *avec l'ennui* decît cu întristarea" [264]. Nuanțele melancoliei funciar-romantice sînt căutate febril : în momentul renunțării la verigheta lui Mălinescu (revoluționarul V. Mălinescu — 1817—1866, moldovean, unionist, ministru al Cultelor sub Cuza) notează Rosetti : „am simțit o durere, un gol, nu zic ca acela cînd îți moare cineva... *Dorul* și *secul* îl simț cu viiciune" [265]. Moartea mamei a tocit suferința vie, aducînd *„secul* acela ce simț, acea greață, acea *tîmpire* în care mă aflu... mult mai dureroasă decît durerea" [266]. Semn al neurasteniei și maladie de lux totodată, *l'ennui*

aglutinează stările, pozitive și negative într-un vid afectiv [267]. Exilul, moartea și boala sînt alte ipostazări ale damnării apriorice în cazul lui C. A. Rosetti, întrucît „mulțumirile sunt cam rari pentru un exilat“ [268]. Marin Bucur citează rînduri adresate lui Michelet de către „un pauvre exilé portant la croix de toute une nation“ [269]. Biologia sa îi pare lui Rosetti, mort la 69 de ani, compromisă definitiv la 30, căutînd cu înfrigurare indiciile fatale : cefaleele, frigurile, dar mai ales „tusea“ și „sîngele“, semnele aristocraticei ftizii ! Gradul „durerii de cap“ se notează frecvent ; „prăpastia“ și „frica“ se instaurează „căci mi-am văzut limba neagră“ [270], insomnia îl înspăimîntă pe acest ipohondru, pînă cînd constată cauza ei ; o pendulă recent achiziționată [271]. Semnele ftiziei sînt căutate cu voluptate și trîmbițate ca un semn al biruinței de către acest actor al damnării romantice în hohotiri de rîs satanic. „Prin urmare sfîrșitul se apropie mult. Astăzi am scuipat sînge. Scuip sînge ! Ce zîmbet ! Cum am rîs cînd l-am văzut ! Am rîs de mine, de țara mea, de planurile ce-m făceam pentru fericirea ei, de răsplata ce socoteam că munca și chinul meu vor avea. Iată răsplata ; a scuipa sînge, a-m scuipa viața. Sînt la curiozitate să vedem acum cît de repede o să mă duc“ [272]. Boala Elenei Negri îl face, (ca și pe Bălcescu) să se gîndească la sine prin transfer egotist, dar stilul său este clamoros și lipsit de compasiune reală. „Am fost la Madam Negri, am văzut-o ; mi s-a părut în adevăr femee mare însă moartea a început să o viziteze. Mă tem ! Peptul seara m-a chinuit puțin“ [273]. Ftizia, căci „iată 3 zile astăzi de cînd scuip neîncetat sînge“, îi accentuează egolatria mesianică. „Îmi pare rău să las lumea în timpi de revoluție și România în robie“ [274]. Damnarea îi apare inseparabilă de o moarte timpurie ; ea ar fi un titlu de glorie, deși coexistă cu revolta într-o psalmodiere orientală : „Doamne, cred că pentrucă tu ai dat moartea, cred că trebuie să fie bună. Dar, stăpîne, este un bine care este ascuns : relele ei le văz, stăpîne, simt și gem de chinurile ce ea ne face“ [275]. Angajarea totală în ftizie îl va face însă s-o clameze în stilul sentimental al epocii, prin Ossian, Chénier, Lamartine : „Astfel dar întîia zi a florilor la mine este întîia zi a morții. Poate că

cu întîia frunză ce va cădea, voi pica și eu, sau cel mult viitoarea întîia zi a florilor va fi ș-a morții mele“ [276]. La Collège de France, Michelet plînge văzîndu-l „bolnav“ pe acest „cetățean tînăr încă“, „esilat“, cu „moartea stînd lîngă dînsu... gata a-l asvîrli în haosul uitării“ [277]. Discursul *Jurnalului* deplînge atunci pe cei rămași : „Slăbesc neîncetat, și moartea care mă amenință îmi sfîșie inima. Patria, copiii, soția, toate acestea au trebuință de mine, și eu fericirea de a-i iubi ș-a lucra pentru dînșii“ [278]. Cu toate acestea, cu cîțiva ani în urmă, (1846) o scrisoare rece de la „G“ îl face să dorească o sinucidere wertheriană, într-o clipă vizionară („o aruncătură de ochi, repede, repede, așa cum văz eu uneori într-o clipă ce alții nu văd în ani întregi, văzui prezentul meu și viitorul fără căință“). Damnarea omenirii ca speță îl copleșește : „Dacă lîngă mine erea un pistol, nu știu de nu m-ași fi împușcat, căci aveam mare sete de moarte. Atît de ticălos mă văzui pe mine și pe om în general“ [279]. Dar soluții mai comode înlătură acest final extrem, și lacrimile, extravertire a preromanticului sensibil dar și a orientalului Conachi, năpădesc filele *Jurnalului*. La primirea scrisorii de la „Granta“ el varsă „pîraie“ — „de două ori am plîns, dar nu o lacrimă, două, zece ; plîns de acela cum plînge fiul cînd sărută înghețata mînă a părintelui său“ [280]. Trompeta care cheamă călătorii la „Eizembach“, are același efect : „O durere mare mă aprinse și eram gata să mă înec în lacrimi“. Momentul cerîndu-se consemnat, se precizează : „Mă opri, mă sculai și veni aici și scrisei aceste rînduri“ [281]. Lectura scrisorii lui Brătianu stîrnește beatitudinea aceluiași plîns : („fui fericit că lacrimile începură să curgă cu-mbelșugare“) [282], ca și revederea cu fiica sa Sofia-Liby. Reacția pare obișnuită și la romanticii francezi, și aflăm din *Jurnal* cum plîng Michelet, Ionescu, pictorul Rosenthal dar și ascultătorii lui Pierre Leroux și Proudhon din sala Valentine.

O asemenea extravertire frenetică exclude studiul și concentrarea asupra ideii, pentru care, dimpotrivă, Bălcescu se arătase apt. Într-adevăr, C. A. Rosetti depune eforturi penibile pentru a-și impune cîteva ore de lucru, plînge în așteptarea profesorului de latină ; rigorile celor 8 „gramatici“ îi apar ca altă damnare. Alt mit al său per-

Scanned with OKEN Scanner

sonal, Michelet, *profesorul*, istoricul semănînd delirul la „Collège de France", îi apare tot mai inaccesibil. Eul său dezordonat, obiect frenetic al tuturor solicitărilor exterioare, nu se poate delimita de seismele existenței, și dramatica înfruntare a acestuia cu supra-eului său în care domină imaginea lui Michelet se defulează în căinări : cei 28 ani ai săi îi apar, byronian, ca o vîrstă care „nu s-a întrebuințat ca să zic așa nici de cum", iar supunerea la efort înseamnă „a o deprinde la robie" [283]. Peste cîțiva ani constatările sînt la fel de sumbre : „Cu toate făgăduielile ce-m dau în toate serile, nu poci nici decum să ajung a lucra ne-ncetat, mult și cu gîndire. Trebuie multă vreme, îm zicea Jauffroy, pînă ce o minte vagabondă să o învăț la jug, dar însă fii sigur că vei izbuti. L-am crezut, sau, ca să zic mai bine. mi-a plăcut să-l crez, însă mă cam îndoiesc acum" [284]. Curînd o altă însemnare despre „greutate mare de a studia" [285], și suferința dată de „aceste studii ! vreme, viață, avere" cu care „tot perzi" [286] Pînă și spre sfîrșitul *Jurnalului*, în 1853 problema rămîne deschisă : „Deci, n-am lucrat și prin urmare am suferit. Am citit în adevăr, dar nu este de-ajuns. (...) Voiesc dar și mă simt dator a-ncepe o lucrare lungă, matură și serioasă [287]. Hotărît lucru, C. A. Rosetti n-avea vocația operei, și chiar metaforele sale „robie", „jug" sînt un semn al revoltei eului său adînc în fața rigorii și disciplinei intelectuale. Un alt miraj este creația poetică, ambiție datorată celuilalt mit personal, Lord Byron. Sondîndu-și eul, exilatul descoperă forța pasiunii creatoare, nu și aceea a elaborării, deși face, ca orice romantic, elogiul poeziei și al poetului. „Dureroasă mult este condiția mea, notează Rosetti cu sinceră mîhnire în 1846. Sufer că nu sînt om desăvîrșit și nu sînt, și în mine arde un foc, simț o putere să nasc eu alte lumi și fericite. Simț o putere de a scri, de a spune ceea ce se trece în mine și simț că nu voi putea și nu am nici cea mai mică învățătură" [288]. Se află în aceste rînduri condiția tragică a romanticului extravertit, artist al trăirii și al acțiunii, deși diletant în domeniul artei, confundînd tensiunea lirică a existenței cu legile necruțătoare ale Operei, precum zecile de victime ale literaturii minore din secolul XIX, dovadă, între altele fiind însăși poezia-romanță neoana-

Scanned with OKEN Scanner

creontică a lui Rosetti cu piese precum *Cămașa fericitului* sau celebra *A cui e vina*. Luciditatea nu-i lipsește cu toate acestea, cînd scrie spre a aprecia ruptura dintre intenție și realizare : „Orice încerc este foarte slabă în comparație cu ceea ce voi, cu ceea ce simț, cu ceea ce trebui să fac“ [289], deși asemenea constatări succed unor promisiuni frenetice : „Dar de voi trăi, mă voi sili să mă fac un astfel de mare poet. Și apoi voi da pe față operile mele ca să arăt lumii care este adevărata poezie“ [290]. Ca și vocația istorică însă, marea operă poetică rămîne în cazul său nerealizată.

Motivul este că extravertitul Rosetti, temperament pasional, rămîne un poet al aventurii romantice în ipostaza Erosului și Revoluției, principii în cele din urmă comunicante. Gloria sa rămîne ca și în cazul lui Napoleon — deziderat mitic, implicit, — sfera faptei, a fenomenului, a afectului delirant. „Delirul“, cuvînt-cheie al *Jurnalului* rămîne starea sa fundamentală, generată de dăruire, de adeziune afectivă, de identificarea generoasă cu „cauza“. Rosetti trăiește în *Jurnalul* său toate ipostazele emoției care zdruncină structura eului rațional atît de fragil, ea modificînd realul și irealul, devenind un mod al conștiinței de a exista, de a-și înțelege eul în lume [291]. Erosul său străbate treapta viciului sardanapalic, deci byronian [292], oscilînd asemeni poetului englez, între desfrîu și erotism („În cruzimea vîrstei, precizează Rosetti, simțeam că sunt capabil să fiu un bun ostaș sau un desăvîrșit desfrînat“ [293]). Căutînd prin urmare „momente de beție“, „delirul“ care „nu se poate găsi decît în amor“ [294], senzualul Rosetti se arată obsedat de sărut care-l face „să uite tot“, întrucît și iubirea carnală este o damnare : „Nimic nu-m place decît să mă sărut cu o femee care mă iubește. Ce blestem !“ [295] ; „Femeea a sămi fure capul“ [296] ; „lucrul“, comandament al supra-eului suferă din cauza sinelui intempestiv : „Alt nu mai avui nimic decît o suferință mare, un dor mare de femee !“[297] Pe măsură însă ce Rosetti se formează ca romantic arhetipal în popasul său parizian, el însuși notează trecerea de la frenezia simțurilor, numită de el „materialism“ cînd „tremura la vederea unei femei“, la religia erosului romantic, sublimat, — „un ce sfînt în inima-m“, fără a

Scanned with OKEN Scanner

nega ipocrit fondul senzualității sale exacerbate prin structura intimă, căci ar dori „să le ia de soții“ pe toate femeile [298]. Atît de incompatibil cu asceza lui Bălcescu a cărui singură iubită este într-adevăr România, — Bălcescu, cel ce în pofida cunoscutei disponibilități erotice a ftizicilor își jertfește sinele pe altarul Revoluției prezente și viitoare, — nefotogenicul C. A. Rosetti își exhibează în *Jurnal* vocația erotică de amant ideal : „Pot găsi femeile oameni frumoși, cu mult mai multe calități de cît mine, însă om carele să știe mai bine ce ne dă ele, nu vor găsi pe altul [299]. Pe parcurs senzualitatea sa intempestivă capătă o armătură spiritualistă proprie epocii lui Michelet și Lamartine, printr-o propensiune către serafism. Se găsește în jurnal cîte o însemnare despre nobila „pecete a morții“ de pe fruntea iubitei sale S., încă o victimă a damnării iradiate, pecete fatală care „dă o espresie foarte mare ochilor“ [300]. Pe de altă parte fervoarea prieteniilor sale masculine s-ar încadra în același libido generos care ne amintește vibrațiile consemnate de Byron în *Jurnalele* sale, cînd numele Lordului Clare îi provocase la 15 ani de despărțire, palpitații. (Este incontestabil că Rosetti, iubitor al lui Byron și bun cunoscător al limbii, i-a citit *Jurnalul,* apărut în prima ediție în 1830. Poate — cine știe — acesta a constituit și impulsul pentru al său *Jurnal à nu,* unic în memorialistica noastră, ca defulare a unui eu de romantic frenetic.) Numele lui Ion Brătianu, Vasile Mălinescu, Winterhalder, Daniel Rosenthal și Mavrocordat apar în contexte frenetice. „Mare iubire simț crescînd în mine din zi în zi pentru Brătianu cel mic. O ! ce n-aș da să-l văz aici (...) mi se pare că compătimește cu nebuniile mele“ [301]. Același nume îi smulge mărturisirea : „nu știu să fi dorit o amantă mai mult decît pe dînsu“ [302]. Verigheta dată lui Mălinescu pare un gaj al logodnei platonice — „o inimă care să poată ferici pe prietenul și patria sa“ [303]. Aceleași exaltări i se dedică lui Winterhalder, iar prezența lui Mavrocordat îl cutremură : „E ciudat ! Mă strînge un om de mînă și-mi bate peptul. Acum mă strînse Mavrocordat și-m bătu inima. Îm veni să-i scriu o scrisoare și în adevăr că de i-aș fi scris-o s-ar fi mirat, m-ar fi socotit de nebun, căci în acest minut i-aș fi scris ca un amant

unei amante“ [304]. Frenezia lui Rosenthal nu apare mai prejos într-o scrisoare din 1851 a acestuia reprodusă de Marin Bucur în traducerea sa. „Tu, Winterhalder, Mălinescu, Brătianu și cu mine, orice ai face, va trebui să porți povara aceasta pînă în mormînt și cine știe dacă nu voi veni după tine și în eternitate și acolo lîngă lună vom relua jocurile noastre de odinioară și vom continua să ne iubim pînă ce ne vom înapoia în stele și acolo, la fel, și așa mai departe pe veci“ [305]. Însemnarea lui Rosetti din 26 dec. 1851 reproduce o scrisoare a sa către Nicu Cretzeanu — altă profesie de credință a iubirii platoniciene și mărturie a unui narcisism erotic. Regăsim aici teza predestinării și nostalgia jumătății pierdute din *Banchetul*, treptele inițierii din Marsilio Ficino, simbolismul hermafroditului contopite cu spiritualismul romantic. „Văz în tine, scrie prin urmare C. A. Rosetti lui Cretzeanu, o răsfrîngere a sufletului meu, a ideilor mele, un soț al vieții ș-al lucrurilor mele, un eu îndoit, egal cu mine în unele puncturi, mai frumos și mai desăvîrșit decît mine în altele“. Mai departe apare chiar scara platoniciană a Erosului : „Trebuie însă să-ți spui că după cum sunt 2 feluri de iubiri : este o iubire care provine din instinct (altă dată el o numise „materialism“), o iubire magnetică (...) și alta care provine din reflecție, bazată pe stimă și pe o morală unică“. Dacă cea dintîi este a tinerilor și a femeilor, de natură irațională, cea de a doua este, (ca la Platon), a bărbaților și-a unui foarte mic număr de femei“ [306].

Vocația spiritualist-erotică a lui Rosetti culminează prin cultul mamei, acea Maria Obedeanu extrem de personală, cult avîndu-și poate geneza într-un stimul oedipian, adîncit prin sentimentul culpabilității. Ea murise într-adevăr în urma unei răceli, contractată într-o iarnă, pe cînd se ruga de un Sf. Nicolae în biserică, pentru îndreptarea fiului intempestiv. Implorările de „ertare“, comemorările anuale, calendarul confuz marcat de această moarte i se dedică : „Nu este ea serbată ca ziua nașterii Mîntuitorului ? Ei bine, o voi serba și eu, ca ziua îngropării a Mîntuitorului, a fericirii mele“ [307]. Clamoros și tandru, Rosetti vrea să nutrească speranțele resurecției creștine : „Dar tu, măicuța mea, unde ești și ce faci ?

Scanned with OKEN Scanner

mai trăiești, mai simți sau cu trupul tău totul a perit ? Și de trăiești în altă lume, mai vezi pe fiul tău ?... A ! exclamă el ca un Novalis, căci nu te arăți odată mie, ca să-mi dai lumina și puterea cuviincioasă spre a mă face vrednic de geniul și de suferințele tale !" Captarea acestor efluvii i-ar întări mesianismul patriotic : „Arată-te mie, maica mea ! Luminează-mă ! De nu pentru mine, cel puțin pentru acele milioane de Rumâni cari suferă în sclavie și neștiință !" [308] O altă echivalență alegorică a României va fi „Granta", Maria Rosetti, în mod paradoxal englezoaică, sora consulului englez la București, Effingham Grant. În pofida nonconformismului romantic și a respingerii căsniciei, în pofida acuzei de „necapacitate domestică", C. A. Rosetti o numește „sublimă în devotamentul și amorul ei" [309]. Sacra maternitate capătă echivalențe neașteptate prin damnare : „Pauvre Roumanie, et pauvre Marie, ainsi donc tout ce qui est grand et sublime, tout ce qui este amour doit souffrir !" [310]

Un asemenea hybris afectiv accentuat de extravertire trebui să ancoreze în vocație revoluționară, care întrunea în secolul trecut aventura nobilă dar și conspirativă, idealul social, național dar și tensiunea, emoția. Un alt motiv al opțiunii, pe lîngă indiscutabilul patriotism al întregei generații, fusese în cazul lui Rosetti, eșecul carierei artistice pe care o încercase ca actor și poet („Simt cu toate personajele, notează el byronian-ironic după vizionarea unei piese la Paris, sufer cu dînșii și cu omenirea întreagă, sufer că nu sînt orator, sufer că nu sînt scriitor, și intru totdauna acasă, scîrbit de mine însumi, de viață, de omenire și chiar de creatorul ei, de va fi avînd unul, precum se zice") [311]. Lupta revoluționară va însemna prin urmare angajare totală a acestui eu frenetic în tensiunea aventurii, ideea căpătînd formulări mazziniene extrem de apropiate celor ale lui Bălcescu : „O ! mourir lâchement, couché sur un lit comme une animal. Ah ! je n'étais pas fait pour un tel sort et aprés avoir tout souffert, j'avais droit d'esperer que le ciel m'épargnera ce calice, car je ne suis pas fait pour mourir lâchement sur un lit de douleur. Je ne prie pas pour la vie, mais laisse-moi seigneur, laisse-moi mourir comme ton fils ou comme tes apôtres" [312]. Revoluția

Scanned with OKEN Scanner

este singurul scop al acestui Erou romantic, întrucît „dacă n-ar fi revoluţiile, singura fericire ar fi moartea“ [313]; este totodată „misia“ încredinţată de providenţă căreia Rosetti îi înalţă psalmi : „Lasă-mă, Doamne, să-m împlinesc misia ce simţ că mi-ai dat. Lasă-mă să pun în lucrare puterea, creaţia ce simţ în mine“ [314]. Pentru aceasta, el, dorind „lutul părintesc“, se decide să sufere „trudele streinătăţii“, pentru că numai aici prin conspiraţii se poate „libera lumea“. Mentalitatea naiv-carbonară condamnată pe bună dreptate de Bălcescu imaginează mici cohorte (masonice), frăţii mesianice, incluzînd muze revoluţionare, care laolaltă „au a guverna lumea“. „Astă putere a unirii“, scrie Rosetti, el a „propus-o şi Golescului“ (...) Care este chiar acum nădejdea mea ? A învăţa şi apoi a mă asoţia cu 3 sau 4 oameni ce vor fi cu talent şi cu desăvîrşit devument. A dobîndi 3—4 femei de felul Grantii, şi cu ele şi prin ele, să dobîndim totul (...) Astă idee îm dă putere a lucra, căci într-însa numai văz mijlocul a lumina patria mea“ [315]. Altădată partenerul vizat de acest Napoleon valah este însuşi Bălcescu („Facă cerul să fie bun, să se unească cu mine şi să dăm libertate Românilor“) [316], sau cîţiva preoţi transilvăneni pe care se sileşte să-i „aprinză“. Mesianismul său va fi de un egotism deseori enorm, deşi sincer, ca în următoarea însemnare : „Iată dar şi duminică pierdută fără lucru. Sărmana Românie !“ [317]. Dimpotrivă, inspiraţia se materializează prin specia cea mai convenabilă jurnalismului romantic : *Apelul*, de pildă, cel al Societăţii Studenţilor de la Paris care se elaborează „în spasmuri“. „Scriam, citeam, făceam poezii, vorbeam cu De Lamartin. Cine mai ştie cîte de aceste fericite şi frumoase lucruri făceam“ [318], mărturiseşte C. A. Rosetti. Evident, opera generată va fi acel hibrid al proclamaţiei politice cu poemul evanghelic, cu imagini de apocastază, semn al publicisticii noastre romantice. *Apel către toate Partidele* (1850), un astfel de poem-manifest, fixase ideea filosofică a revoluţiei drept mijloc sacru al progresului natural, social şi estetic. Ea este ca la Michelet „geniu uriaş al viitorului, sfîntă trîmbiţă a vieţei“, obiect de cult în sine, întrucît romanticul o identifică cu momentul violent al schimbării necesare, nutrind, cum scrie Marin

Scanned with OKEN Scanner

Bucur, „delirul ideilor revoluției“ [319]. Acest frenetic tribun, C.A. Rosetti, cînta „*Sfintele* (s. ns.) revoluții de la 89, 30 și 48“ lansînd cu recuzită evanghelică ample întrebări retorice românilor : „De ce n-auziți trîmbițele îngerilor ce cîntă marșul sculării, cum tălmăciți universalitatea revoluțiilor de la 89, 30 și 48, cînd s-au făcut tunete, fulgere și cutremur, grindină și foc amestecat cu sînge, și populii, ca un munte mare aprins de foc, căzură peste scaunele împăraților și le prefăcură-n cenușă“. Frenezia mesianică se mărturisește prin monolog liric : „Revoluție ! schinteie sfîntă a sufletului urzitor, cum să nu cred în tine cînd România, unde mii de baionete veghează pe mormîntul tău, căldura-ți din ce în ce mai mult dezamorțește inimile românilor, circulă din vine în vine și tresaltă pînă și chiar pana mea !“ [320] Iubirea de țară se conjugă cu acel cosmopolitism romantic à la Mazzini sau Quinet și Michelet, cînd Rosetti glorifică „triomfîndele Baricade“, fie ele în Polonia sau Ungaria. Constrîns la inactivitate la Paris, freneticul nostru tribun e gata să se arunce în luptă, ca și Bălcescu. „Acum aș dori să mă duc în Polonia să mă bat. Cel puțin să trăiesc o zi“ [321], notează el în 1848, iar în 1849 : „Tot acest timp trecu în lupta cu dorința și neputința d-a merge la cîmpul bătăliei ungare. Acolo este datoria noastră a fi, acolo trebuia să fim de mult, ș-acolo nu suntem“ [322]. Proiectele naționale se succed : el vrea reforme napoleoniene : „Am hotărît să desrobesc pe țiganii din Valachia“ [323] și realizarea unei Constituții, „Cateșism românesc“.

Dealtfel, mitul napoleonian își aruncă umbra și asupra acestui Erou al revoluției române. El are obsesia gloriei „adevărate“ și „ambiției“, „mai ales acum cînd nu mai avem credința martirilor religiilor“ [324], numindu-se, ca Napoleon, „soldat al revoluției“ lansînd apeluri frenetice și incendiare. Întoarcerea sa din exil (1857), evocată de Marin Bucur, sugerează întoarcerea „vulturului“ de la Sf. Elena. La Giurgiu „deputațiunile tuturor corporațiilor deteră năvală la prefectură, coborîseră Rosetti și Goleștii. La Bariera Bucureștilor îi așteptau poporul, școlari cu flori, ca pe întorșii victorioși de pe cîmpiile de luptă. Intrarea oficială se petrecu pe Cîmpia Libertății. Triumf. (...) Moment de sfințire a acelui loc ca și la

Scanned with OKEN Scanner

1848". Școlarii, în această zi de 7 iulie, le înmînară exilaților un mesaj de fericire că „în fine erau redați patriei și că le vor urma exemplul" [325]. Apelul la popor, chemările lansate mulțimii, religia drepturilor omului sînt formulate în spirit napoleonian. „Credința noastră, scrie Rosetti, este că nu poate fi nici o putere care să poată sta în contra puterii mulțiimii, cînd acea voință este dreaptă și exprimată pe temei legal, dar cu tărie și stăruință" [326].

În perioada legalității, înalt demnitar liberal, parlamentar, C.A. Rosetti nu-și trădează pașoptismul funciar, rămînînd cum spune Marin Bucur, „romanticul liberalismului burghez". Convertindu-și întreaga energie a extravertirii în publicistica *Românului,* fără sentimentul anterior al obstacolului insurmontabil și de aceea mai puțin convingător, cu harul vechi al conspirației degradat uneori în intrigă, el mai are plăcerea discursului memorabil, exploziv ca o petardă sau a marilor gesturi scenice ca imprimarea unui poem revoluționar pe un teasc tipografic în mersul carului însoțitor al mulțimii.

Cu toate acestea monumentul gloriei sale, pe lîngă acela mai puțin durabil, al guvernării liberale, va fi însăși consemnarea structurii sale psihice de romantic român arhetipal în paginile *Jurnalului.* Că C. A. Rosetti o bănuia el însuși, în pofida spontaneității absolute a însemnărilor, pare sigur în virtutea următoarelor rînduri : „Am primit o scrisoare de la Winterhalder. *De voi muri,* numai el ar putea, *ajutat de acest jurnal, să mă descrie*". [327] (subl. ns.).

DOI POEȚI-TRIBUNI : CEZAR BOLLIAC (1813—1881) ; IOAN CATINA (1828—1851)

Adăugînd structurii funciar romantice tentativa poeziei, acești doi autori pașoptiști de *Marsilieze* românești sînt în cea mai mare măsură reprezentativi pentru tipologia investigată.

Mai vîrstnic, **Cezar Bolliac** prezintă nucleele tipice ale unei biografii de romantic muntean : după studii cu un dascăl grec în casa îndestulată a tatălui vitreg, un

Scanned with OKEN Scanner

Pereț, el trece la Sfîntul Sava unde se simte în anii regulamentari cuprins de focul revoluției. Îmbracă la 17 ani haina de iuncăr, așa cum o îmbrăcase și Cârlova sau C. A. Rosetti : trăiește carbonarismul societății „Filarmonica", tutela lui Cîmpineanu, acuzarea pentru a fi complotat cu Mitiță Filipescu, detențiunea, „Frăția", participarea la Revoluție, exilul parizian, ziaristica de la *Românul, Buciumul, Trompeta Carpaților* în sprijinul Unirii conjugată apoi cu o abjurare a crezului revoluționar. La această traiectorie se adaugă incidente spectaculoase ca duelul cu Aristia, motivul de natură estetică fiind orgoliul de autor jignit al lui Bolliac (drama *Matilda,* cu hilara ei replică : „Ce vrei ? Sabie sau măslină ?"). O altă întîmplare surprinzătoare ar fi atentatul pe care epoca l-a înregistrat asupra acestui „revoltant" frenetic din partea forțelor reacționare și o mărturie a fibrei carbonare într-un dialog cu Christian Tell, relatat de către acesta tîrziu lui Gr. H. Grandea. La 18 ani (prin urmare prin 1831), cînd ambii amici, viitori membri ai guvernului provizoriu, sînt cadeți în miliție, ei poartă discuția pe care o datorăm consemnării poetului tandru din *Miosotis,* presupus descendent al Lordului Byron.

„Tell, zise într-o seară Cezar, pe cînd erau numai amîndoi, — ce tot umblă Eliad și Cîmpineanu să pregătească revoluția prin școli ? Pînă cînd cei din școli o să ajungă bărbați, boierii ne dau pe gîrlă. Eu aș avea un plan mult mai nemerit.

— Care ? — întrebă Tell.

— Tu știi că Vodă dă regulat baluri la cari cheamă pe toți boerii cu consulul rusesc în frunte ?

— Știu.

— Tocmai sub sala unde se dă balul, am văzut că este un mare beci unde se țin vinurile, rachiurile, spirturile și cele alte băuturi.

— Ei, și ? — întrebă iar Tell.

— Iaca ideea mea. Aș putea ușor să potrivesc o cheie pe ușa beciului.

— Și apoi ?

— Într-o zi, cînd vom fi de rînd, să vîrîm în beci un butoi, zicînd sentinelelor că este rachiu grecesc, trimis plocon lui Vodă de Vilara.

Scanned with OKEN Scanner

— Și apoi ?

— Cînd va fi balul și Măria Sa Vodă se va afla în sală în mijlocul boierilor, noi cu un fitil de la ferăstruica beciului să dăm foc butoiului nostru care va fi plin cu iarbă de pușcă. Palatul va sări în aer... dar împreună cu Vodă, boierii și consulul lor. Poate că vom muri și noi, dar scăpăm țara de strigoi.“ [328]

O asemenea frenezie a acțiunii și afectului îl fac pe Paul Cornea să-l considere pe eroul nostru un Gautier român, însuși „romantismul în jiletcă roșie“ prin „violența declamației, dezordinea sensibilității, dorința permanentă de a epata și a produce efecte“, pe lîngă crezul revoluționar ardent. [329] Caracterul tipic al acestui temperament, consideră Paul Cornea, mărturisește „temperatura morală a unei generații și jocul inexorabil al forțelor istorice“ [330] și mentalitatea a „o serie de oameni entuziaști, sentimentali, expansivi, utopici și pozitivi în același timp“ [331]. Portretul moral călinescian urmează aceeași direcție : „El (Cezar Bolliac — n.n.) se aprinde pentru orice, suferă disprețul și apăsarea, cu gesturi cam exagerate, depășind justa viziune a lucrurilor. Dar pe atunci toți erau exaltați“ [332] ; minuțioasa monografie a lui Ov. Papadima permite interpretări caracterologice asemănătoare [333]. Cel mai interesat de acest „temperament literar“ se arată astăzi tot Paul Cornea, notînd epoca de „dinamism și surescitare a sensibilității, de melancolii lamartiniene și satanism byronian, de facilitate a plînsului și patetic al gesticulației“ [334] grefate, în cazul lui Bolliac, pe o sinteză între temperamentul coleric și sanguin. În concluzie am zice că Cezar Bolliac ne apare drept mixtură între egotismul unui Heliade ca poet-tribun, și frenezia unui C. A. Rosetti, realizate ambele într-un mod specific extravertirii muntene. Alte fapte care se adaugă celor menționate îi reliefează personalitatea în sensul afirmației de mai sus. Cel care se va declara „advocat a orice drept călcat“, mărturisind că „țiganul și clăcașul / Au fost gîndirea mea“, un utopic hugolian, va vibra cu generozitate la suferința tuturor nedreptățiților. Eliberarea robilor țigani va fi obsesia într-o măsură romantică a tuturor pașoptiștilor, (țiganii fiind negrii noștri ca în

Scanned with OKEN Scanner

Beecher-Stowe). C. A. Rosetti visa să-i elibereze asemeni cu Vasile Alecsandri. Cînd Ion Cîmpineanu realizează dezideratul pe moşia sa, Cezar Bolliac se grăbeşte să-i urmeze exemplul. Episodul, de tot hazul, demonstrează conviețuirea paradoxală în acelaşi *eu* a odraslei de boier oriental, răsfățat de zecile de slugi, cu umanitaristul romantic. În lipsa părinților „plecați la sindrofie“ — evocă tot Grandea — Cezar Bolliac cu Christian Tell, singuri în conacul Pereților de la Giurgiu se simt stăpîni. Poetul nostru „deschide beciul“ şi într-un elan al dezrobitorului, dă slugilor din curte „vro două vedre de vin, ca să bea şi să se plimbe apoi prin oraş“. „Atît a trebuit ţiganilor — comentează ironic Grandea. S-au îmbătat turtă, s-au risipit prin oraş şi nici a doua zi nu s-au mai întors. Dimineața Cezar şi colegul său, deşteptîndu-se, aşteptară mult şi bine ca vr-un ţigan să vie a le face focul, a le aduce dulceața şi cafeaua, a le curăți vesmintele, a le da de spălat. Pace, nici picior de ţigan. În cele din urmă Cezar pierdu răbdarea şi începu să bată din palme. Uşa se deschise şi în prag apăru tata Pereț, cu ciubucul în gură. Aflase marele act de umanitate al fiului său.

— Hei, Cezarache, — îi zise el zîmbind — scoală acum şi fă-ţi focul, dă-ţi dulceaţă şi cafea, văxuieşte-ţi cismele, curăță-ți vesmintele, adu-ţi de spălat, căci cam aşa am făcut şi eu. Ce vrei ? Trebuie să ne facem treaba singuri, dacă vrem ca slugile să fie d-opotrivă cu stăpînul“ [335]. Aceeaşi generozitate va fi probată şi la Paris, cînd Bolliac îşi va pune la dispoziția „cauzei“ argintăria familiei, contracarînd cu evidență vina presupusă în afacerea nasturilor cu diamant primiți de la Kossuth, afacere care i-a zădărnicit cariera politică de după Unire. Mitul său personal, Ion Cîmpineanu, trebuie să fi contribuit la conturarea acestei trăsături de caracter, dovadă evocările celui dintîi în versuri şi proză, alături de cunoscuta *Epistolă* a lui Grigore Alexandrescu cu aceeaşi dedicație. Cezar Bolliac îşi doreşte damnarea şi detenția lui Cîmpineanu la Mărgineni, în cele din urmă gloria „căuzaşului“ într-o argumentație napoleoniană, de *Memorial*.

Scanned with OKEN Scanner

Dar am martor conștiința și mă jur pe țara mea
Că de ași dori o soartă, este numai soarta ta,
Fe-un exil atît de nobil și-astfel de nenorociri
Chiar tiranilor li-i pizmă, afundați în fericiri.

Apelul său *Către scriitorii noștri !* din 1844 care oferea teme poetice confraților, îl elogia pe Cîmpineanu, „cel dintîi boier ce și-a dezrobit țiganii“ [336]. Detențiunea rîvnită a acestui carbonar muntean, înfăptuită de Bolliac în 1840 la Poiana Mărului, într-o „umedă camară, strîmtă cît să mă-nvîrtesc“, are pe lîngă dezideratul gloriei, pe acela al transcenderii prin suferință, întrucît aici

Spiritul găsește cerul ; omul tot s-a prefăcut
Într-o altfel de ființă, în ceva mai ideal :
Parcă spiritul l-ardică acolo unde e dus
Și, și spiritul, și omul pare c-ar trăi mai sus.

Vocația romantică a aventurii, a trăirii frenetice, a decimării „strigoilor“ regulamentari îl solicită pe Bolliac să conducă, cu actorul Aristia. fostul său adversar de duel, arderea Arhondologiei, precum Caietele nobiliare în zilele lui 1793, una „din aceste cărți de robie ce fac rușinea țării mele în ochii streinilor și nedreptatea și învrăjbirea în nația mea“, cum va scrie el în 1851 [337]. În emigrație, unde Bolliac își atrage simpatia lui Napoleon III, poetul își defulează frenezia dinamitardă în demersuri conspirativ-diplomatice și într-o publicistică ardentă care-i va devora vocația poetică. Și acest extravertit al revoluției noastre, alături de C. A. Rosetti, incapabil de concentrare asupra *Operei,* va vedea în jurnalism tribuna ideologică, dar și modul stilistic ideal, lipsit de constrîngerea transfigurării artistice. Cel care va fixa în frumosul eseu *Mozaicul social* ierarhia anacronică a celor „șaptesprezece clase sau caste“, „sigiliul fatal“, și va cere domn „latin“, a fost, firește, în 1851, republican. „Patrusprezece milioane de români, ai dacilor și ai sciților vor trăi într-o singură Republică democratică solidară de toate Republicile națiilor Europei !“, clama Bolliac în *Republica Română.* Orgoliul de „muntean“, mesianic proclamat în diverse rînduri îi însoțește apelul la mulțime : „În popor, frații lor ! Acolo este mîntuirea, puterea, onoarea și gloria

Scanned with OKEN Scanner

noastră ! D-acolo numai vom putea împlini misia noastră, a muntenilor ! Să luăm inițiativa la Pactul național, la unitatea românilor“ [338]. Libertatea presei are un partizan tot atît de zelos în Bolliac ca și în C. A. Rosetti, și ctitorul neobosit al *Trompetei Carpaților*, (titlu parafrazat apoi de Caragiale), după ce înființase *Popolul suveran*, combate pentru Cuza, contra „monstruoasei coaliții“ liberale, termen ce-i aparține, într-o campanie atunci furibundă. În mod explicabil, simpatia lui Bolliac pentru țărani, dar și asemenea violente idiosincrazii vor justifica prețuirea lui Eminescu, exprimată inițial în *Epigonii*, pentru a se configura explicit în articolele de la *Timpul*. Necrologul scris de Eminescu, din 1881, *A. Tr. Laurian și C. Bolliac*, respiră pietate față de ziaristul pașoptist : „Ziua de ieri a fost cea din urmă pentru doi bărbați a căror activitate publică, cuprinsă între anii 1830 și pînă în deceniul unu din zilele lui Carol-Vodă, a exercitat o însemnată influență asupra dezvoltării ideilor naționale în România. Ieri, August Treboniu Laurian și Cezar Bolliac s-au săvîrșit din viață.“ [339]

Jurnalismul s-a împletit în ultimele decenii ale vieții lui Bolliac cu pasiunea arheologică vizînd dezgroparea vestigiilor dacice. Pasiune în egală măsură a romantismului istoric și patriotic, zămislit în extremă tinerețe, sub tutela generalului Mavru, alături de același Laurian celebrat de Eminescu, arheologia devine ultima aventură a acestui pașoptist nerealizat ca poet. Cel ce făurea la Paris harta sculptată a Daciei, odată sosit în țară va căuta în Bucegii îndrăgiți cu patimă temple solare visînd „să dăm istoriei timpii dacilor“. Dar, ca în cazul lui Rosetti, o „mare istorie a românilor“ la care lucra, conform anunțului din *Naționalul* (1858), Cezar Bolliac, se pulverizează în mici articole ce înlocuiesc detaliul exact cu invocarea patetică, ipostaze pe care numai Bălcescu știuse să le îmbine armonios. Dealtfel, diletantismul propriu multor pașoptiști, explicabil în cazul acesta prin natura psihică a versatilului Cezar Bolliac, determină eșecul său ca poet, presimțit de autorul *Dimineții pe Caraiman* în disculparea din 1845 adresată lui Heliade. Ideea sa, a freneziei existențiale cu obstacolul insurmontabil în sublimare artistică

ne face să ne gîndim la dramatismul însemnărilor lui C. A. Rosetti din *Jurnal*. „Nu ţiu nicidecum la talentul meu, domnule Eliade ; — scrie cu o undă amară Bolliac deşi luciditatea rîndurilor următoare este deplină — (...) însă dozele de poezie ce posedăm sînt tot aceleaşi : *d-ta ai darul d-a o arăta şi eu nenorocirea a o simţi numai*“ (subl. ns.).[340] Dar intuiţia proprie extravertitului suplineşte într-o măsură carenţele, motivînd şi în cazul poeziei lui Bolliac cîteva reuşite indiscutabile[341].

Religia acţiunii şi aventurii, fie revoluţionară, fie a spiritului, se mai conjugă la Cezar Bolliac cu religia platoniciană cavaleresc-romantică, străină de misoginismul satanic la fel de curent în epoca investigată. Statul ideal al poetului (romantismul fiind feminin ca sensibilitate) este dealtfel o cetate dominată de afect atestînd o structură duios-preromantică, wertheriană, alt dat al tipologiei investigate. „Cînd să fie, doamna mea, se adresează poetul către E. Văcăreasca, o cetate numai de femei, poeţii n-ar mai dori singurătatea ; este o aşa mare analogie în chipul de a simţi între aceste două fiinţe — poet şi femeie — încît îmi vine să crez că poetul n-ar fi, cînd n-ar fi femeia, pentru că n-ar putea fi înţeles, şi poetul nu mai este, cînd nu e înţeles.“[342] Pentru a fi „poetică“, pînă şi privelişteа titaniană de „ocean înfuriat“, sau „vederea muntelui“, „trăsnetile fulgerilor“, trebuie să evoce „Suvenirea unei femei“, „căutătura“ acestei „Euridice“, necesară lui „Orfeu“[343]. Poetul însuşi se compară cu o liră vibrînd în faţa femeii, „un fel de clavir cu o mie de octave, dar care se întîmplă prea rar să joace oamenii, — femeile însă totdeauna“[344].

Obsesia Revoluţiei şi a femeii, în spiritul lui Michelet şi Hugo însoţeşte la Bolliac cultul gloriei, dominanta personalităţii sale. Avîntat în acţiuni sublime cu ochii la public şi posteritate, ca Napoleon, Byron sau C. A. Rosetti, Bolliac îl exasperează pe introvertitul Bălcescu. Nutrind el însuşi visul utopic pe atunci al unei Românii unite, Bălcescu îşi portretizează prietenul, în fond un extravertit al propriei obsesii refulate. „O să moară Bolliac de necaz că n-a avut el întîi această idee“. Paul Cornea reproduce altă mărturie ironică a aceluiaşi după înţelegerea cu Kossuth : „Dar gloria ? A cui să fie ? zicea

Bolliac. Eu întîi am avut ideea... Ca să scap de dînsul, i-am făgăduit să-i dau un răvaș la mînă că e glorios și l-am iscălit în tratatul legioanei, dîndu-i titlul de délégué special de l'émigration de la Transylvanie" [345].

Dar mitul postum este însăși rațiunea de a fi a Eroului romantic, care cunoaște voluptatea supremă în a-și urmări rolul jucat cu necontrafăcută sinceritate.

Patetică ne apare scurta existență a lui **Ioan Catina,** în bună măsură epigon al lui Bolliac și Heliade. Considerat genial încă la 17 ani, acest fiu de cafegiu grec se zbate între mesianismul generației sale, compunînd celebrul *Marș* și citind *Proclamația* în Ulița Lipscanilor, — și un pesimism negru, de „liră dureroasă". Moartea sa la 23 de ani de ftizie dădu justificări existențiale atît fizionomiei damnate pe care o arborase, cît și unui mit cvasi-byronian. întreținut de Aricescu, Grandea, Macedonski, Călinescu, cel din urmă el însuși o natură romantică aderînd ironic la patosul acestei existențe în cunoscuta nuvelă *Catina Damnatul.*

Știrile biografice extrem de puține [346] reconstituie iarăși în cazul lui Ioan Catina un traseu factologic specific destinelor noastre pașoptiste : elev la „Sf. Sava", debutant în „Curierul" lui Heliade, autor al unui volum de poezii sumbre nelipsite de talent (1846) și al unei piese violent-romantice, *Zoe,* frenetic revoluționar, „naș" „al Pruncului român", lector în 1848 al Proclamației, în Lipscani, deținut și torturat la Plumbuita, apoi în mod aparent inexplicabil, „polițai" în 1851 la Pitești, mort peste doi ani de ftizie și îngropat în curtea bisericii Crețulescu din București. Portretul său interior, (ori acest aspect interesează în prezenta secțiune a studiului nostru) nu se poate însă reconstitui fără volumele de poezie ale prietenului său, alt pașoptist muntean, C. D. Aricescu, (autor al piesei *Carbonarii,* evocînd 1821 și detențiunea lui Anielo în subterana Santa-Elena din Napoli, revoluționar, „poet publicist" și „un esaltat"). Acestui amic i se adresase dealtfel Catina într-un poem numindu-l „poet al Aurorei unei zile mai ferice", „Angelul Speranței", iar pe sine prin antiteză, „Demonu-ndoelii" care concepe „tră-

Scanned with OKEN Scanner

suri negre" într-o nocturnă „cîntare infernală". Epistolele rimate ale lui Aricescu către G. M. Crețeanu *(Efectele decepțiunii)* și C. Rotta *(Amicului meu C. Rotta)* cărora li se alătură scrisorile citate ale lui Catina, toate figurînd în volumul *O preîmblare pe munți sau lumea reală și lumea ideală* (Buc., Tip. C. Rădulescu, 1872), recompun un profil romantic al celui care păru pînă și contemporanilor „că era cam exaltat".

Înfățișarea lui Ioan Catina alături de fratele său Constantin, în fotografia reprodusă în *Istoria...* lui Călinescu după *Revista nouă* este tipică epocii nu numai prin alura poetului „de efeb modern în hainele sale bonjuriste", ci și prin tensiunea melancolică a privirii sale. Plăcîndu-i a-i înfățișa pe cei doi în mers pe Podul Mogoșoaiei George Călinescu precizează balzacian în nuvelă : „Amîndoi erau îmbrăcați în redingote gri, foarte pe talie și purtau pe cap cilindre păroase. Gîtul le era înfășurat în cravate înalte, părul le cădea pletos pînă peste urechi. Cel mai tînăr (...) revela un profil original. Măsliniu la față, cu ochii migdalați și sprîncene trase ca cu pensula, cu nasul ușor încovoiat, avea obrajii împurpurați de o roșață parcă artificială. O sudoare fină dădea frunții un lustru de sidef".[347] Marca ftiziei completează imaginea romanticului Ioan Catina lipsită din păcate de o altă fotografie a sa cu Aricescu, despre existența căreia cel din urmă ne vorbește în *Amicului meu C. Rotta.*

Și ca probă d-amicie, chiar portretul l-am scos noi
P-aceeași stampă,-alături, mai d-o vîrstă amîndoi.

Tînărul poet nutrea cultul lui Byron pe fondul melancoliei congenitale, fapt atestat de același Aricescu în proză *(Nota B* din volumul citat, „Lectura *Operilor* lui Byron, poetul său favorit contribui mult a dezvolta dezgustul său pentru tot"), și în versuri care ne apar la fel de prozaice (*Efectele decepțiunii),* deși interesante pentru tipologia în cauză.

Catina, escepțiunea regulei cei generale
Chiar din leagăn purta germul maladiei cei fatale,
Și care fu agravată de doctrina lui Byron
Ce credea că lumea este opera unui Demon.

În cealaltă epistolă Aricescu îl pune pe Catina să rostească un monolog satanic :

Precum văz, poete-amice, ai uitat cine sînt eu :
Eu sînt demonu-ndoielii, eu nu cred în Dumnezeu.
Am ieşit din neagra noapte, şi în noapte am trăit,
Şi în noapte intru iarăşi. E tîrziu ! Tot s-a sfîrşit !

Acest ateu, singular în galeria noastră romantică care nutreşte în genere un mesianism evanghelic, „n-a iubit în lume, cum precizează acelaşi Aricescu, decît libertatea, musica şi poezia“ [348]. Religia libertăţii conjugată cu acţiunea revoluţionară îl făcură şi pe Catina ziarist : „Jurnalul libertăţii ce au născut aseară în inimile voastre, iată că şi-a luat sborul său, priimiţi-l, botezaţi-l, eu i-am zis *Pruncul român* — zice el. Dar biata sa maică o ! ea a suferit mult pînă l-a zămislit ; voi o iubiţi, eu o cinstesc şi o numesc România“ [349], clamează poetul în zilele furtunoase ale lui 1848, cînd, vorba lui Aricescu „Libertate şi frăţie/Fu devisa României“. În numele libertăţii compune Catina strofele *Marşului,* „Devenind marseilesa ce atuncia-o cîntau/Toţi aceia ce din suflet pe Ciocoi îi detestau“. La Plumbuita şi Văcăreşti el ne apare ca un Chénier balcanic mărturisindu-şi martirajul în versurile memorialistului său Aricescu *(Amicului meu C. Rotta) :*

Vreo trei zile m-au ţinut,
Numai cu pîine şi apă, în privată, şi bătut...
Mă închiseră în urmă într-o cameră stricată,
Fără foc, fără ferestre, şi alături de privată
Şi prin zbirii lor, ciocoii mă băteau înghesuit.

Fratele cel mare, Constantin, revoluţionar şi el, deţinut împreună cu poetul, şi cum aflăm tot din Aricescu, mentorul spiritual şi primul critic al operei acestuia, „foarte greu bolnav era“. Eliberarea urmată de agonia şi moartea ftizicului Constantin Catina, născură în Bucureştiul ocupat de trupe ruseşti o rumoare explicabilă, încît pentru a scăpa teafăr, poetul trebui să accepte „infamia“ — publicarea în *Vestitorul* lui Karkaleki (1 III, 1849) a notiţei cum că bolnav dinainte, fratele său nu murise în închisoare, unde, dimpotrivă, fusese bine îngrijit. De atunci, explică Aricescu cu frecvente gali-

cisme „remorsul, ca un vierme, îi rodea viaţa sa“, căci „junimea progresistă“, „pe poetul începu a meprisa“. Deşi opinia publică nu-l sperie, întrucît „E infernul astă lume ; însă omul, un Demon“, Ioan Catina refuză propunerea intempestivului Aricescu de a publica un protest în vederea reabilitării sale de frica unui exil în Siberia. După eliberare şi după destituirea din paradoxala funcţie de „poliţai“, consemnează biograful său supus tiraniei versului prozaic, Catina se aruncă într-un desfrîu byronian, cînd „trăi un carnaval/În petreceri scandaloase“, pentru a încheia agonia eterică a ftizicului „izolat şi melancolic“ cînd „ca ceara s-a topit“, obsedat de „declararea ce în ziar a tipărit“.

Făcînd consideraţii asupra destinului postum, biograful şi prietenul său speră în compensarea „infamiei“ prin glorie artistică.

Posteritatea cea justă crez că îl va absolvi,
Şi-n pleiada poesiei ca luceafăr va luci ;
Căci într-adevăr, amice, trebuie drepţi ca să fim,
Catina este un geniu, este un poet sublim.

Dar chiar înafara acestei drame de conştiinţă care i-a grăbit sfîrşitul, la 23 de ani, melancolia lui Catina fusese de sorginte romantică, mai mult, preeminesciană, cu sursa în dihotomia ideal-real. Ca Ioranu, alt fost elev de la Sf. Sava, mort de tînăr, de care pomeneşte tot Aricescu, „pierzînd scumpe ilusiune“, Catina trăia „într-o lume ideală“ „ce-şi formaseră în şcoală“. Experienţa realului fusese decisivă în declanşarea unei nevroze cu agorafobie.

Cînd văzură difirinţa între lumea cea reală
Şi închipuita lume, cea plină de poesie,
I coprinseră îndată o neagră melancolie.
Mizantropi ei deveniră, sceptici şi bănuitori,
Închizîndu-se în casă, şi eşind arareori,
Dezgustîndu-se de toate, chiar de idealul lor,
Îndoindu-se de toate, de progres şi creator.

(Efectele decepţiunii)

Această *Scrisoarea II in nuce* capătă argumente existenţiale prin corespondenţa lui Catina reprodusă la finele

Scanned with OKEN Scanner

volumului de versuri, de către C.D. Aricescu, și care devine suportul evocării călinesciene. Într-adevăr, cu doi ani înainte de a îmbrățișa tumultul Revoluției, Catina se lăsase pradă unui „ennui“ devorant, ca și Rosetti, „Vrei să afli ceva și despre C., îi scria el la persoana treia lui Aricescu pe data de 11 II. 1847. Iar a dat monotoniile, urîturile și desgusturile peste mine. Trec zile întregi și nu vorbesc (...) Am auzit de multe ori în urma mea cîte un glas care zicea : «Îl vedeți pe ăla ? E nebun !» Și poate că oamenii au dreptate“. Catina își asumă damnarea poetului romantic, enunțîndu-și sentimentul incompatibilității cu semenii, solitar ca un albatros baudelairian. „O să mor de urît și de dezgust. Cînd șed în casă, s-aridică tavanul cu mine, nu mai încap. Cînd ies afară, mă pierd pîntre oameni. În casă sînt prea mare. În lume sînt prea mic“. (15 VIII. 1846). Însuși Catina atestă justețea imaginii lui Aricescu, întrucît, făcîndu-și autoportretul de damnat melancolic introvertit, scrie : „Unde e lume multă, mă întîlnești și pe mine, trist, gînditor și posomorît (...) Poate că sînt nesimțitor, poate că sînt conrupt. Tu, prietenul meu, trebuie să cunoști aceasta mai bine, tu ești singurul om cărui i-am dat prilejul d-a-mi întrevede interiorul“. O altă confesiune a lui Catina privește frigiditatea afectivă de care se plîngeau și satanicii eroi ai lui Byron, Childe-Harold, Lara și Manfred. „Spune-mi. dacă sînt eu făcut pentru a iubi și dacă vreunei femei ar putea să-i scape pentru mine «săracul !», un cuvînt atît de simplu. Știi ce, mi-a zis una odată, «te iubesc», și i-am răspuns «minți». Acum care din noi a spus adevărul ?“ Întrucît exaltații romantici cereau între ei dovezi de iubire, ca Rosenthal și Rosetti, inhibatul Catina refuză defularea sentimentelor sale către Aricescu. „Îmi imputi că nu te iubesc — dar într-adevăr sînt prea rece cu lumea. Nu poci să mă îndatoresc pe mine, nu pot să îndatoresc un prieten, pe maica, pe taica, pe nimeni în sfîrșit. Cu toate acestea ai face o crimă zicînd că nu te iubesc“. (X, 1846).[350] Defularea prin poezie pentru care foarte tînărul Catina ne apare înzestrat, se sprijină la el pe religia geniului romantic. Într-o scrisoare către amicul poet dăm în acest

sens de un portret al lui *List* (sic !), imagine a artistului delirant. El este „inspirația personificată", are „fruntea lată și mare", fața palidă prelungă, plete cam castanii ce cad în neorînduială (...) seamănă cu portretul lui Șiler" [351].

Cu o astfel de viață interioară frenetică stimulată de adversitatea factologiei sale biografice Catina nu putea să creeze decît „o poezie cu mîinile ridicate la cer", cum spune Călinescu, exprimînd presentimentul unui sfîrșit timpuriu :

Spartu-s-au coarde inimei mele
D-ale durerilor vifore grele [351].

DOUĂ MUZE :
ELENA NEGRI (1820—1847) ; MARIA ROSETTI (1819—1893)

Vocațiile romanticului, aceea a aventurii, mitului și damnării înseamnă, ca trăire interioară, cultul pasiunii și al sentimentului („Sentimentul e totul", spunea Goethe), al emoției continui, al angoasei și extazului. Ce altceva prin urmare, pe lîngă Revoluție, decît căutarea Erosului în care romanticul naufragiază, putea fi mai propice structurii sale ? Ori altarul divinului Eros transcendent și platonician presupune cultul femeii, așa cum l-a teoretizat Michelet și l-a practicat Cezar Bolliac sau C.A. Rosetti. (Pînă și pozitivul Kogălniceanu exclama : „Nimic nu poate în lume îndemna la fapte mari, înseta pentru slavă, deștepta geniul, mai mult decît femeia, ființa cea mai poetică".) Sacerdoțiul eternului îndrăgostit era cum nu se poate mai propice ditirambelor retorice. Încă Schlegel în eseul asupra celor două Fedre sublinia fertilitatea iubirii pentru literatura secolului său, Shelley, în *Apărarea poeziei (A defence of poetry)* o socotea argument al transcenderii. („Iubirea care și-a găsit marele poet în Plato, singurul din cel vechi, a fost celebrată de corul celor mai mari scriitori ai lumii reînoite (...) Rînd pe rînd Ariosto, Tasso, Shakespeare, Spenser, Calderon, Rousseau și marii scriitori ai propriului nostru secol au

Scanned with OKEN Scanner

instaurat domnia iubirii, sădind în mintea omenească acea sublimă biruinţă asupra senzualităţii şi forţei".) [352] Romantici ca Novalis, Michelet în *D'amour* sau Leroux creează o mistică a iubirii dincolo de mormînt căci „moartea e noapte a nunţii — secretul unor dulci mistere" [353]. Caracterul iraţional al afectului, logica sentimentului, constantă a *femininului* vor fi considerate chiar de către exegeţi o amprentă a întregului curent [354].

La rîndul ei, eroina acestui cult depune toate eforturile pentru a nu înşela aşteptările : ea citeşte şi discută filosofie, literatură, arte ca doamna de Staël în *De la littérature*, proferînd un elogiu al femeii de geniu şi totodată un lamento asupra acestui destin. Eroina livrescă patronează saloane romantice ca Delphine Gay, devine scriitoare ca George Sand. Dar vocaţia ei primordială este de a trezi şi întreţine pasiuni, de a-şi transforma viaţa într-un mit erotic. Prototipală în acest sens, George Sand, muză a scriitorilor Jules Sandeau, Maurice Rollinat, Sainte-Beuve, Alfred de Musset, Pierre Leroux şi a nostalgicului Chopin lasă amintirea furtunoasei ei existenţe în paginile romanelor şi a memorialului *Elle et lui*, dedicat lui Musset. Mary Shelley citeşte soţului ei şi lordului Byron pagini din *Frankenstein*, Bettina Brentano, sora poetului Clemens Brentano şi soţia lui Achim von Arnim devine muza lui Goethe şi autoare de romane. Eroinele romantismului literar au aceeaşi structură, şi, începînd cu Iulia lui Rousseau şi Matilda Doamnei Cottin romanul e invadat de femei libere care-şi opun geniul şi forţa pasiunii unui mediu ostil sau meschin. Corina Doamnei de Staël, poeta încoronată pe Capitoliu, îşi plimbă spleen-ul pe malurile Tibrului, la Napole şi Veneţia fără a-l putea ridica pînă la ea pe conformistul Oswald Nevil. Délphine îşi proiectează iubirea damnată cu Léonce pe fundalul revoluţiei franceze. La George Sand Lelia caută şi apoi refuză iubirea poetului Stenio, Indiana suferă damnarea fatalului Raymon de Ramière. Consumată de asemenea pasiuni devastatoare, eroina şi muza romanticului devenea şi mai fotogenică printr-o „*morbidezza*" deseori ftizică. Dacă amantul romantic era la rîndu-i un ghiaur byronian purtîndu-şi damnarea şi paloarea maladivă prin ţinuturi sudice, nici muza aces-

Scanned with OKEN Scanner

tuia nu putea avea o înfățișare robustă. „Între 1830—1840, scrie Arsène Houssaye, se vedeau rătăcind prin saloane, pe promenade, femei romanțioase sau romantice, livide de *dezesperanza*; le recunoșteai după înfățișarea vaporoasă, după ochii umezi și cercetători, după părul în dezordine. Pasiunea le făcuse pe toate palide, pasiune pentru poezie, ideal sau dragoste.“ [355]

Întrunind aceste atribute temperamentale și fizice, muzele noastre romantice sînt în egală măsură muze ale Revoluției și ale renașterii naționale, iar iubiții lor, spadasini carbonari care le eternizează numele. În acest sens, viața și moartea **Elenei Negri**, „steluța“ lui Vasile Alecsandri, trebuia, conform credinței lui Bălcescu, să-i întărească în lupta revoluționară pe amîndoi. „Știam și știu, îi scria Bălcescu poetului moldovean (1 X. 1847, Paris) că rana unei asemenea pierderi este adîncă și înveninată și nu se poate lesne vindeca. Cred însă că n-ar trebui să ne lăsăm biruiți de durere, dar păstrînd necurmat în noi doi aducerea aminte a prietenii ce plîngeam, să căutăm a ne purta bărbățește, a trăi astfel ca cum ea ar fi de față a ne privi. Eu crez că pe o ființă de rînd este iertat a o regreta ca oameni de rînd, iar pe Elena Negri s-o regretăm hrănindu-ne de spiritul ce a insuflat, făcînd fapte mărețe și lăudate, după inima sa.“ [356]

Așa cum ne privește din portretul lui Rosenthal, Elena relevă într-o înclinare grațioasă a capului, o lumină umedă, neagră a privirii și un zîmbet melancolic și ironic totodată, pe gura plină, cu colțul buzelor ridicate. Părul întunecat și mătăsos, căzînd liber pe umeri, evidențiază albul pal al obrazului și gîtul fragil. Frumusețea recunoscută a familiei Negri, în primul rînd a mamei, Smaranda Donici, transmisă și lui Constantin, cel ce a fulgerat-o din prima clipă pe Giuseppina, „buchetiera din Florența“, Elena Negri o îmbina probabil cu vocația iubirii unice pe care o mărturisea, în ce-l privește, și fratele ei. În anii aceia V. Alecsandri abia întors în țară afișa o ținută de *dandy* romantic à la Gautier, așa cum îl portretizează C. Bengescu : „Cu părul său lung și buclat, cu jiletci largi, după moda pariziană, cu legături la gît bătătoare la ochi, cu pantaloni strîmți și bine trași

Scanned with OKEN Scanner

pe piciorul încălțat cu pantofi de lac, cu talma neagră căptușită cu catifea vișinie"... [357]. De la N. Petrașcu mai aflăm că „veselul Alecsandri" albise la 21 de ani, după moartea mamei sale, și că afișa o melancolie neagră [358]. Prietenia cu Costache Negri, pe care poetul îl va numi „frate", consfințită de călătoria romantică a celor doi tineri în Italia pe lîngă sentimentele revoluționare, nu putea decît stimula idila cu sora celui dintîi. Prima întîlnire are loc la Pribești, unde un oarecare Vasile Roset îi arată poetului o prietenie înfocată („s'éprend d'amitié pour moi", scrie poetul într-o însemnare, arătînd aceeași propensiune ca Rosetti pentru prietenii exaltate, întrucît poartă un inel de la alt amic, N. Docan, cu inițialele gravate ale acestuia). Pe atunci, în 1840, Elena se mai numește Vîrnav-Liteanu, și-i arată lui Vasile Alecsandri un spirit ales, așa cum însuși poetul notează : „Sa soeur Hélène, démon spirituel, charmant, moqueur, figure malicieuse et pleine de grâce ; nature riche, généreuse, sensible, coeur d'ange, imagination ardente et mobile. Elle se plaise à causer avec moi et à écouter mon enthousiasme pour Venise, Rome, Florence, etc. Jeux innocents. Je suis condamné à improviser des vers en l'honneur de Mme Hélène. Je lui récite de mémoire des strophes du poème *Zunarilla ;* elle replique par la strophe suivante, car elle connaissait tout mon poème par coeur." [359] Gustul literar sigur al Elenei va fi cel dintîi har al muzei pe care poetul și-o va alege : ea îl va stimula în a culege și parafraza folclor, tot ea va fi întîiul său cenzor, căci la Veneția poetul notase : „I-am citit însemnările mele asupra șederii noastre la V... și barcarolele scrise de mine" [360]. Grația Elenei va fi recunoscută în saloanele ieșene, iar în 1845, cînd ea devine liberă prin divorț, decorul de la Blânzi și Mînjina, unde „uncheșul" serba ziua de 21 mai, devine adăpostul unei iubiri fericite. Aici, într-o seară de primăvară, Elena oferi o temă poetică (cîmpia-noaptea-poezia-mîhniciunea-prietеșugul-luna-trecerea nopții către zi-despărțirea-alinarea) fratelui și „poetului ei" — Vasile Alecsandri, care improviză cu știută ușurință poemul *O noapte la țară*. Elena iubește în egală măsură muzica și are „un glas de înger, o sfîntă armonie/Plutind ușor în aer, ca vîntul ce adie". Caval-

Scanned with OKEN Scanner

cadele nocturne la Blînzi întregiseră epica idilei întru-totul romantice prin extaz nocturn, ora „geniului sfînt", cînd

Din marginea lumii a nopții regină
Vărsa-n calea noastră duioasa-i lumină,

Și-n lunca pătrunsă de razele ei
Zbura caii noștri cu aripi de zmei.

Mergeam noi în cale ca umbre tăcute,
Pe-un covor de frunze, pe cărări perdute,

Și-n tăcerea nopții ce ne-ncongiura,
Sufletele noastre ca și noi zbura.

(8 mart)

Dar semnele ftiziei care încep să apară îi dau Elenei în 1846 „dureri de piept" și o paloare poetică, ceea ce-l face pe nejustificat ironicul Călinescu să precizeze : „Elena era tuberculoasă și liberă, satisfăcînd romantismul și spiritul de independență al poetului" [361]. De aici înainte idila bucolică în decor moldav se strămută în aria mult cîntată de Corina Doamnei de Staël, aceea a Mediteranei, a Italiei, spre care Elena pornea previzibil, poetul făcînd ocoluri prin Constantinopole în care Călinescu vedea dovezi ale ușurătății, ele fiind în fapt alibi-uri pentru curioșii dornici de intimități. (Orice s-ar spune rămîne limpede puțina grabă din partea lui Alecsandri de a inaugura cu Elena instituția sacră a căsniciei, repudiată de mai toți romanticii, adepți mai degrabă ai iubirii libere, ca Schlegel, Byron sau Musset, respectiv Claire Clairmont, Teresa Guicciolli sau George Sand.) Întîlnirile celor doi sînt cum nu se poate mai romantice, fixate prin înțelegeri anterioare. „În acest răstimp, scrie poetul în *Jurnal* [362] pe 5 sept. 1846, am făcut amîndoi mai multe sute de leghe ca să ne întîlnim unul cu altul. Ea a colindat o bună parte din Germania sub cuvînt că își îngrijește sănătatea, iar eu am străbătut mai multe țări sub cuvîntul nu mai puțin adevărat al unei călătorii în Orient. (...) Fericirea noastră începe." Așteptarea, așa

cum apare notată, evidențiază vocația erotică mai profundă decît sentimentalismul facil pe care îl acuză Călinescu în cazul poetului. La Triest, în Hotelul „Metternich", pe Alecsandri îl copleșesc „presimțirile", căci Elena întîrzie o săptămînă. „Mă reîntorc într-un zbucium peste putință de stăpînit. Măsor odaia în lung și-n lat ca un nebun", notează poetul alături de strofe destul de convenționale din *Așteptarea :*

Pe malul mării de spume-albită
Ce-nalță gemet îngrozitor,
Ca pe un înger te-aștept, iubită,
Cuprins de jale, muncit de dor.

După întîlnirea desigur extatică („înflăcărarea unui amor exaltat de două luni îndelungate de absență") [363] urmează încoronarea unei iubiri romantice : ftizica Elena și amantul ei vor sosi în orașul gondolelor, poetul notînd : „În sfîrșit, sîntem în Veneția, în această cetate minunată" [364]. Mijloacele le înlesnesc un trai fără griji în palatul „Benzon", unde Elena mai stătuse altădată — un apartament cu 3 camere și balcon spre Canale Grande și 3 slugi : un fecior Gaspar pentru poet, o cameristă a Elenei, Anunziata, și un gondolier, Antonio, eternizat în *Barcarole,* cel care știa de Tasso și de Byron — „flăcău frumos, de 21 de ani, cu păr roșcat, bine legat la trup și de o fire foarte blîndă" [365]. Între „libațiile cu cafea turcească în cinstea țării", sărutări și curse în jurul mobilelor, care conform însemnării poetului, sînt mai pasionante decît vizitele culturale, amanții fac marivaudaj și admiră frumusețea decorativă a Veneției, cînd devin lirici. Ei parcurg Canale Grande în clipocitul vîslelor lui Antonio, coboară în San Marco sub dantelăria însorită a Palatului Dogilor, se plimbă pe nisipul foșnitor de la Lido, vizitează giuvaergeriile de pe Ponte de Rialte. Anonimatul, cu excepția asediului Doamnei Știrbey pe care poetul reușește s-o deruteze, senzația libertății depline și a tinereții, amplificată de acest decor melancolic, schimbă legile duratei. „Aici, notează Alecsandri, începe cu adevărat viața noastră în doi, fără piedici, fără griji, absorbiți cu totul de fericirea noastră, de nebuniile noastre copilărești. Ceasurile trec, zilele curg, săptămînile se

grămădesc în urma noastră așa de repede, că aproape ni-i groază. Ni-e teamă să nu îmbătrînim prea devreme, fără să ne dăm seama de goana timpului.“ [366] Nu lipsește melancolia, reversul beatitudinii, cînd cei doi fac „analiza cea mai sceptică asupra sentimentelor omenești“ [367], iar fatalismul romantic al poetului descoperă prefigurări sumbre, în asfințit : „neliniște fără seamăn“, „vis rău“, „tristeți nemărginite“, chiar „moartea unei făpturi dragi mie“ [368]. Dar înserarea venețiană aduce înainte de toate frumosul pictural cînd poetul cu muza sa admiră din balcon, ca într-o stampă de Bonington, poezia redescoperită, încă nouă pe atunci a acestui oraș, alunecarea lină a umbrelor pe lagună, „palatul Foscari a cărui fațadă seamănă cu o dantelă“, „puntea Rialto a cărei boltă impunătoare se întinde cu atîta semeție“, gondolele „care se ocolesc ca niște rîndunele în zborul lor“, „tablou mișcător, iluminat de cele din urmă raze ale soarelui și însuflețit de cîntecul gondolierilor“. Această toamnă care contrage vitalitatea Elenei, preluîndu-i sfîrșitul de Damă cu camelii, făcînd-o mai transparentă și mai pală, se încheie printr-o călătorie la Paris. Deși Elena notează cu mîna ei în *Jurnal,* (la p. 49). „Nous sommes à Paris ! Phrase magique !“, orașul-lumină dorit după rigida Germanie, aduce vestea rea a agravării bolii în Veneția „desfătărilor“ (Să fie o cauză și excesul senzual ?) În timp ce poetul împreună cu Bălcescu, curînd întîlnit, admiră Vezuviul și „aerul parfumat al Siciliei“, Elena sosește la Palermo să continue cura recomandată de medicul mai degrabă pesimist. Cei doi ftizici, Elena și Bălcescu „care a venit să găsească alinare boalei de piept“, cum scrie Alecsandri către Ion Ghica, în ian. 1847, poposesc „supt soarele splendid al Siciliei“, „pe aceste țărmuri înflorite“, alături de poet. „Grădinile pline de arbori exotici ce răspîndesc parfumuri îmbătătoare“, la care Alecsandri a vibrat totdeauna, Vila Delfina ascunsă sub „crengile încărcate de fructe de aur a doi portocali mandarini“ oferă celor trei convivi „dulceața serilor poetice ale Palermii“, „cînticele pescarilor“, „măreața apunere a soarelui în sînul mării“, dar mai ales un *Banchet* al spiritelor. Muza literată și ftizică patronează aceste

Scanned with OKEN Scanner

seri, „prin varietatea cunoștințelor sale și prin observările sale fine și spirituale“ ; se vorbește despre țară, mai frumoasă „prin vălul depărtării“, poetul „recitează“ poezii noi spre a-i trezi Elenei „o zîmbire grațioasă“, iar Bălcescu, „un pasagiu din *Istoria românilor sub Mihai Viteazul*.“ Tot poetul compune „în grabă vodevilul *Piatra din casă*“, pentru a o distrage pe Elena, cînd „era tristă și suferindă“ [369]. Natură într-adevăr angelică, Elena suportă cu stoicism și bună-voie durerile de piept și de cap, și nu mai există nici o îndoială, cînd Alecsandri notează „N. nu mai are decît cîteva zile de trăit [370]. Scrisoarea adresată Zulniei din Neapole, 2 apr. 47, vorbind de o „îmbunătățire“, în starea Elenei enumeră de fapt simptome fatale, „transpirații în fiecare noapte“, slăbiciunea extremă, recomandările unui „seton“. Tot ea conține monologul blasfematoriu al damnatului care precede finalul din *Mortua est,* una din cele mai romantice pagini scrise de Alecsandri : „Ah, acum, cînd mă gîndesc, pierd orice credință în Dumnezeu și mă simt revoltat împotriva ideii unei îndurări divine ; cuvinte zadarnice, care n-au nici măcar puterea de a mîngîia (...) Ce a făcut sora dumitale pentru a îndura atîtea suferințe, ce am făcut eu însumi ? Ce rău am făcut amîndoi ? Haida de, Dumnezeu, soarta, toate acestea nu sînt decît povești ! Singurul geniu care conduce lumea este geniul răului (...) Înnebunesc cînd mă gîndesc la unele lucruri căci am plătit întotdeauna scurtele mele clipe de fericire cu suferințe, care vor ajunge mai curînd sau mai tîrziu să mă facă să-mi pierd mințile.“ [371] Cu duioșie și grijă, poetul stabilește viitorul itinerar al Elenei spre Mînjina, procurarea unei trăsuri închise pentru acest drum proiectat pentru 14—15 mai, [372] drum ce nu mai avea să fie parcurs. Graba cu care cei doi îndrăgostiți se îmbarcă, se explică prin starea Elenei, poate și prin încrederea în remediul medicinei romantice — călătoria pe mare. Aici, pe vapor, „Steluța“ moare la 3 mai 1847 în dreptul Bosforului într-o stingere lină hărăzită ftizicilor, ca o Atală în brațele iubitului. Rememorînd tîrziu acest sfîrșit, Alecsandri mărturisea lui N. Petrașcu : „Ea s-a stins cum ar adormi un înger, fără nici un spasm, aproape fără

nici o mișcare, sub ultima mea sărutare, de vecinică durere !“ [373]

Acest context memorialistic, odată cu mărturia despre „un mormînt care cuprinde cea mai scumpă și mai bogată parte a vieții mele“ face inoperantă ironia călinesciană. Credem de aceea că nu e vorba în *Steluța* de contrafacere, ci de lipsa științei de a se transcende liric :

> Tu care ești pierdută în neagra veșnicie,
> Stea dulce și iubită a sufletului meu,
> Și care-odinioară luceai atît de vie
> Pe cînd eram în lume tu singură și eu !

Cert este altceva, și anume că doliul nu l-a făcut pe Alecsandri, un hedonist structural, să renunțe la bucuriile iubirii. Curînd, destinul i-a oferit încă o muză — o iubită moartă, pe Dridri, actrița franceză, sensibilă la talentul său poetic, și pe Maria Cantacuzino, muza *Mărgăritărelelor*. Aceasta din urmă, o George Sand a romanticilor noștri, prietenă, cum am văzut, a lui Bălcescu și Ion Ghica, este tandru iubită de Alecsandri în 1849, cînd poetul ucide cu revolverul în cursul unei plimbări cu sania, lupii agresori. La căsătoria silită a „Mărgăritei“, Alecsandri pleacă în Spania după ce asistă la ceremonie simțindu-se „un fel de strigoi din altă lume“. Muza însă, după căsnicii nereușite cu Hartular și Alexandru Cantacuzino, Cneazul, părăsește definitiv țara pentru Paris unde trăiește pe Avenue Villiers într-un hotel princiar, ca soție a lui Théodore Chassériau, pictorul exotic, iar la moartea acestuia, ca soție a altui cunoscut pictor, Puvis de Chavennes, admirat de Baudelaire și Gautier. Prințesa română nutrește un fierbinte patriotism, frecventează pe exilații noștri revoluționari și-l ajută cu generozitate pe Bălcescu, scriind sub dictarea celui extenuat de ftizie fragmente din *Istoria românilor*, rămasă neterminată. Tot ea l-ar fi trecut pe Victor Hugo granița în 1851, prezentîndu-l drept valetul ei. Ea este acea „damă din Moldova, care întrunește toate calitățile spiritului și ale educației perfecte“, din notița lui Alecsandri precedînd cunoscuta scrisoare a Mariei despre Bălcescu în penultimul său an de viață.

Scanned with OKEN Scanner

Întîmplarea a vrut ca Maria Grant, sora consulului englez Effingham Grant, fiica unui scoţian şi a unei franţuzoaice, să devină muza Revoluţiei române sub numele de **Maria Rosetti.** Departe de înfăţişarea clorotică uneori, a englezoaicelor, ea are alură meridională, cum precizează portretistul ei entuziast, Jules Michelet [374]. Această tipologie concordă cu un temperament arzător şi eroic : „Petite et brune. Nez fin, mais point du tout classique ; beaux cheveaux bruns, beaux yeux veloutés et brillants (...) Admirable au jour de danger, elle ne l'est pas moins dans les longues épreuves de l'exil, dans ses tristesses et ses privations" [375]. Înfăţişarea, dar şi iubirea pentru România, o fac să devină personaj alegoric în cunoscutul portret al lui C. D. Rosenthal, *România revoluţionară,* unde pozează într-un frumos costum naţional cu salbă grea la gît. Pictorul, el însuşi romantic nevrozat, revoluţionar carbonar, sfîrşit prin a se spînzura în închisoare la Pesta, declarase „Nu pot să creez decît figuri de femei, mame care să ne corijeze corupţia, figuri eroice, nobile şi blînde în acelaşi timp" [376]. O asemenea eroină şi soţie a prietenului său fusese Maria care ne surîde şi dintr-un alt portret al pictorului, cu guler de dantelă albă, cu privire şi zîmbet melancolic. Pînza alegorică semnată „C.D. Rosenthal, l'emigration valaque, 1850" îi conferise Mariei pe fundalul bătăliei dezlănţuite, o forţă conţinută în gestul început, de a desfăşura steagul ţinut strîns în mîna stîngă. Privirea arzătoare şi trăsăturile împietrite, pumnalul din mîna dreaptă, părul negru în valuri, fac astă-dată din visătoarea romantică, o Libertate în port românesc conducînd poporul.

Într-adevăr, sentimentul patriotic al Mariei nu încetează să-l uluiască pe însuşi C. A. Rosetti, care află în ea „o femee româncă, crescută acolo unde nici prin vis nu a văzut patria, datorie ce are omul pentru dînsa, o femee română să scrie amantului ei (...) «îngrijeşte-te, îm zice ea, nu lucra aşa mult, sănătatea ta este slabă şi trebuie să ţi-o păstrezi pentru prietenii tăi şi mai vîrtos pentru patria ta»". [377] Originalul scrisorii, publicat de Marin Bucur, suna astfel : „Soignes-toi pour la patrie, ta fille et ta femme : vie pour la première" [378]. Pînă în 1847, data căsătoriei de la Bucureşti, Maria, aşa cum ne-o su-

Scanned with OKEN Scanner

gerează *Jurnalul* lui C. A. Rosetti, a fost eroina unui roman epistolar frenetic între carbonarul român aflat la Paris și îndrăgostita îndărătnică din țară. Aflăm, prin urmare, că ea-și reproșa de a se fi angajat în corespondență amoroasă cu un om ce nu-l poate „lua de soț". Motivul e, că adept și el al iubirii libere, ca toți romanticii, C. A. Rosetti își promite a-i împărtăși „Grantei" hotărîrea de a nu se însura. Urmarea este, cum notează îndrăgostitul disponibil, autor de versuri anacreontice către o (E...) că „S-a aprins amorul ei mai rău. Sărmane femei ! Sărmanul eu. Vai de noi !" Celibatarul convins are în răstimpuri sentimentul predestinării, cînd notează : „Am văzut pe Grant. Este ciudat că de cîte ori văz pe femeea acea, neîncetat doresc să mă însor cu dînsa". Mondenitățile îl irită întrucît împiedică evadarea în decor nocturn a lui și a „Grantei". „Era o lună așa de frumoasă, scrie el în *Jurnal*, încît vedeam într-însa cîtă fericire are omul pe pămînt și cît de lesne îl pierde (luna era pe sfîrșit). Cît aș fi dat să stau cu dînsa în noaptea aceea și ea asemenea ar fi dorit-o poate și mai mult decît mine. Lumea, *les convenences, les devoirs* spun că omul este blestemat pe pămînt !" Tot luna, astrul tutelar al iubirilor romantice, îi smulge accente la fel de patetice peste ani, în 1854, într-o scrisoare adresată Mariei : „Je me rapelle un soir içi. Il y a déjà un mois je crois, c'était une soirée de printemps, et un clair de lune brillant et plein d'amour comme on n'en voit qu'en Roumanie. Oh ! Comme je t'aimais ce soir- la' (...) Et je te voyais (...) à minuit, la tête appuyée, couchée sur ta main, les yeux fixées sur l'astre de l'amour, et ton coeur traversant la ville, et le plus souvent les espaces pour me chercher moi, qui souffrait seul dans une autre maison ou dans un autre pays." [379] Iubirea freneticului și senzualului C. A. Rosetti pentru Maria este surprinzător de castă în nota etericelor pasiuni preromantice, el însuși scriind : „Ciudat însă că pe G. (prescurtare pentru Grant sau „Granta") niciodată nu mi-aduc aminte să o fi adus ca femee" (e vorba de posesii imaginare, rezervate celorlalte muze, notate cu inițiale în *Jurnal*). Scrisorile ei „sublime" sînt de zeci de ori recitite în exil, iar căsătoria, deși furtunoasă în care

Scanned with OKEN Scanner

violentul revoluționar acuză „necapacitatea domestică“ a Mariei, rămîne iluminată de vocația ei eroică. După ce constată că „amorul nostru are nevoe de o mică separație“, curba erotică a lui C. A. Rosetti, crește iarăși, stimulată de despărțire, fiind încredințată *Jurnalului :* „cum te aștept, soție iubită. Dar te iubesc pentru că crez în iubirea ta. Te iubesc pentru că inima ta este nobilă, te iubesc însă, o mai zic încă o dată, pentru că crez că mă iubești cu desăvîrșire“. Alternativ „e fericit în brațele ei“, blestemă instituția matrimonială („celui qui a inventé le mariage était bien stupide“) și se condamnă pentru represalii („O cert cu vorbe de acelea care sfîșie inima... voi izbuti a o face femeia cea mai nenorocită a universului... o femee simțitoare ca dînsa. Maica-mea, iartă-mă“), întrucît mama, arhetip al cultului său pentru femeie, dincolo de mormînt, îl poate sancționa.

Dar esențială pentru Maria Rosetti ca eroină romantică rămîne marea aventură a exilului de după căderea revoluției muntene, și care o alătură tipologiei minunatelor soții ale decembriștilor ruși. Documentar vorbind, sursele nu sînt excesiv de generoase : *O călătorie pe Dunăre în ghimie*, foiletonul lui I. Voinescu II din *Românul* (1861), citat de Marin Bucur în monografia sa, *Jurnalul* lui C. A. Rosetti însuși, destul de fragmentar în această privință, și, desigur, evocarea patetică a lui Jules Michelet, spiritul tutelar al familiei Rosetti la Paris. Prin urmare, după decretul de exilare semnat de Fuad Effendi și C. Cantacuzino, familiile revoluționarilor speră într-un drum spre Austria, dar tratativele dintre Rusia și Turcia zădărnicesc planul. Ei se îndreaptă, așadar, în căruțe spre Giurgiu unde în închisoarea locală îi așteaptă N. Golescu, pictorul C. D. Rosenthal, și trec Dunărea la Rusciuc. La Orșova sosește Maria avînd doar hainele de pe sine, cu fetița în brațe, cum scrie Rosetti, fetița fiind Liby (Libertatea). Pînă aici, narează Michelet, ea condusese, pe o noapte teribilă un proscris — este I. Brătianu, prezentat ca erou byronian : „tête sombre... forêt de cheveux noirs, toujours silencieux, la résolution immuable, l'inextinguible flamme“ [380]. Maria aduce deținuților pașapoarte pentru Orșova, smulgînd însemnarea patetică a soțului : „Erea sublimă în devotamentul și amorul ei. Aproape de înse-

rat s-a debarcat. A înoptat și nu o mai putui vedea... Pleacă vasul. Și-n strigătele acelea grosolane auzii glasul ei, pruncul începu și el a plînge.“ [381] Este vaporul pe care cu justețe îl numește Michelet „arche sainte du naufrage d'un peuple... contenait son gouvernement, sa littérature (en partie), son âme et sa pensée“ [382], dar dincolo de arhetipul național pe care-l reprezintă, e vorba de damnarea unui ftizic precum Bălcescu, întrucît cum notează C. A. Rosetti, „dormirăm noaptea în apă, în putoare și în frig“. În cele trei săptămîni de așteptare la Orșova, Maria se sprijină pe amiciția lui Rosenthal care încearcă să-i arate condiția ei reală, de femeie ce alăptează un prunc, zvîrlită în voia hazardului pe drumuri primejdioase. Surdă la argumente, aflînd că deportații sosesc la Vidin, Maria se „deghizează“ în port țărănesc, zice Michelet, neintuind de astădată caracterul simbolic al veșmîntului de muză a revoluției. Văzînd-o astfel, alergînd de-a lungul Dunării cu Liby, Rosenthal trebuie să fi conceput ideea viitoarei sale pînze.

Cu copilul pe brațe Maria Rosetti se îndreaptă, prin urmare, spre fortăreața din Vidin, cu permisiunea de a-și vedea soțul. Zărind-o de pe creneluri, revoluționarii derutați se cred liberi și o întîmpină cu strigăte de „Vive la République“ ! — sărbătorind imaginara victorie a Franței revoluționare. Muza Revoluției pătrunde cu Liby în celule unde crește iarba printre pietre, și la întrebarea în ce limbă s-a înțeles cu turcii și sîrbii de a ajuns pînă la ei, răspunde :

„— Nu știu, am vorbit limba pe care Dumnezeu mi-a inspirat-o, și ei m-au înțeles cu toții.“

Imaginea sacrei maternități înduioșează pînă și sentinele turce, și ei caută lapte pentru Liby. Urmează, tot în calda narațiune a lui Michelet, drumul incredibil al Mariei pe țărmul Dunării, urmînd bărcile deținuților pe firul apei. Ea străbate sate românești, aruncă într-un elan extatic flori celor exilați, le-o arată pe Liby — această eroină romantică rumenită de soare, în costum popular cu iie și catrință. Inepuizabilă și abilă, ea oferă deținuților cîte o gură de vin, tentîndu-i pînă și pe credincioșii Profetului antialcoolic, urcă pe punte cu Liby,

Scanned with OKEN Scanner

smulge iscăliturile unui general sîrb care nu crede în identitatea ei engleză.

La Paris Maria Rosetti este nu numai mama unei numeroase familii ale cărei progenituri se adaugă treptat, ci şi patroana tuturor exilaţilor români : Bolliac, Rosenthal, Brătianu, Voinescu în casa primitoare din Passy şi Rue Fleurus 1. Sărbătorile ei sînt cursurile lui Michelet la care îl însoţeşte pe ferventul C. A. Rosetti. Vocaţia ei rămîne însă aventura revoluţiei : ea intră în 1857 cea dintîi în ţară spre a pregăti reîntoarcerea expatriaţilor. Într-o scrisoare din acei ani Maria Rosetti se mărturiseşte a fi o muză mesianică, „muma libertăţii" : „Apoi am visuri de aur, se adresează ea exilaţilor. Văd că intraţi toţi în ţară, că aceasta mi-o daţi mie. Eu semnez ordinul alături de semnătura caimacamului. Mă simt mîndră pentru că mie-mi daţi Patria şi binecuvîntez suferinţele care s-au sfîrşit astfel." [383]

Nu întîmplător C. A. Rosetti stabilea în *Jurnal* o identitate existenţială între bolnava Marie şi patria suferindă, atitudine ce va determina alegoria romantică constantă a liricii patriotice, ţara văzută ca o iubită damnată. „Pauvre Roumanie, nota el în franceză, et pauvre Marie, ainsi donc tout ce qui est grand, sublime, tout ce qui est amour doit souffrir !" [384]

HUSARUL, SAVANTUL ŞI MAGUL : BOGDAN PETRICEICU HASDEU (1838—1907)

Cele trei etape existenţiale sugerate prin titlul de mai sus au în cazul lui Hasdeu configurări romantice : husarul lermontovian, implicit byronian, rebel în faţa autorităţilor şi seducător demonic ; savantul proteic, dominat de vocaţia sintezelor titanice, şi, în cele din urmă, thaumaturgul care converteşte spiritualismul în practici spiritiste comunicînd printr-un medium cu vocea de dincolo a fiicei sale Iulia. Dominanta care unifică etapele este patriotismul funciar de tip paşoptist, deprins în cursul vacanţelor la Cristineşti, un Ipoteşti hasdeian, iar

Scanned with OKEN Scanner

acasă în Basarabia sub tutela mesianicului Alexandru Hasdeu [385]. Rodul acestei educații civice fusese și un frate mai vîrstnic, Nicolae, pictor, cu destin de decembrist, condamnat pentru complot antițarist și mort la 19 ani : „un adevărat înger el însuși prin frumusețea chipului și prin frumusețea sufletului", cum va scrie Bogdan Petriceicu [386]. Demonicul Hasdeu nu va fi un patriot mai puțin ardent, efect al îndrumărilor și scrisorilor paterne, precum aceasta (manuscris în limba rusă — în traducerea noastră) „Cu cîtă încîntare voi zbura spre pămîntul cel sfînt, pentru a muri acolo alături de copiii mei, după ce voi fi sorbit gloria fiului ! Da, Todia al meu, în fața ta se deschide un drum lung și larg, și o presimțire insuflată de sus mă anunță că vei urca sus de tot, pînă cînd destinul unanim omenesc îți va striga : *Nec plus ultra !*" De la primele poezii rusești Tadeu se proclamase dac, „disprețuind romanii", urmaș al voievozilor moldoveni „de care știe glorioasa Romă". *(Sînt dac* și *Moldova).* [387] Trăgîndu-se din Velicico, din misteriosul Efem Hasdeu, din spătarul Ștefan Hasdeu — sec. XV, el s-a numit printr-un galicism firesc în secolul trecut, „le prince Dieu-donné Bogdan Petriceicu Hasdeu". Împărtășind tradiția, și el va face parte ca student harkovian dintr-o „Societate secretă" îndreptată împotriva terorii lui Arakceev, și din care se va recruta, cum scrie biograful său dintîi, Iuliu Dragomirescu, „un mare număr de martiri prin spînzurătoare sau exil" [388]. Trecerea sa în „Principate" va augmenta patriotismul juvenil prin vocația de ziarist fulminant la *Lumina,* adept al Unirii și al lui Al. Ioan Cuza, dușman focos al anticuzistului C. A. Rosetti și al pontificalului Titu Maiorescu, rivalul său cultural. Vocația de istoric se va nutri din același izvor patriotic care-l va face să mărturisească într-o anexă de *Jurnalul* rus un dor sfîșietor de „Moldova iubită" [389], dor pe care-l va împărtăși și Răzvan, eroul dramei sale romantice.

Să forăm însă *izvoarele* acestei personalități proteice, renunțînd la fixarea cronologică a etapelor și scrierilor, jaloane de mult precizate de istoria literară. Adolescentul Hasdeu, stăpîn al unui neobișnuit orizont cultural nutrind orgolii timpurii de autor dar și de seducător, este un extravertit byronian avîndu-și modelul în Peciorin, ipostază

Scanned with OKEN Scanner

lermontoviană a aceleiași tipologii. Vom amplifica în cele ce urmează portretul moral al tînărului Hasdeu realizat de Călinescu în baza *Jurnalului* rus, în sensul nucleelor de psihism certamente romantic [390] raliindu-ne la portretizări și mai timpurii, precum aceea a lui Nicolae Iorga care-l imagina pe Hasdeu „Ca un prinț sărac, slab și bolnăvicios, prigonit de soartă, ca un om genial, strălucitor de un spirit satanic, impunător printr-o știință enciclopedică, dobîndită la 20 de ani între un duel și un banchet intim, ca un original, de care nu se putea apropia nimeni fără a fi uimit și rănit de însușirile lui superioare și de inferioritatea unui spirit agresiv.“ [391] La fel ne apare direcționat portretul hasdeian al lui Mircea Eliade : ...„le prince Dieu-donné B. P. Hasdeu, tînăr genial, os de domn, stăpîn pe toate instrumentele cunoașterii romantice, cu un trecut de aventuri amoroase și militare, întocmai ca un erou al lui Pușkin“. Tot Mircea Eliade surprinde la tînărul Hasdeu „stilul perfectului romantic, care se știe predestinat“ [392].

Aceste premise configurează vocația damnării hasdeiene, amplificată de conștiința genialității sale, întrucît în armată era recomandat — lucru rar — drept „poet, savant, lingvist, naturalist“ [393], un Da Vinci. Tot el îi declară unui căpitan, „sînt fatalist“ [394] și are obsesia „sîngelui“, declarîndu-i la bătrînețe, lui Iuliu Dragomirescu însușirile strămoșilor : „o îndrăzneală războinică și o semeție sfidătoare, evlavia unită cu misticismul la sfîrșitul vieții, sinteza inteligenței cu «fantazia», a științei cu poezia, patriotismul, toate transmițînd urmașului «covîrșitoare putere»“ [395]. „Sîngele“ poartă în el gene ale spiritualismului, ale patriotismului și ale Erosului, o trinitate a romanticului român, ideea poeziei hasdeiene inedite ce urmează.

Din tată, din al tatei tată
Noi toți Hașdeii moșteneam
Prin muzica cea neîncetată
A sîngelui de neam,

Trei lucruri mari ce-n lumea mică
P-un ticălos atom,
D-asupra firei îl ridică
Făcîndu-l om.

Scanned with OKEN Scanner

Pe zeu, pe țară și femee,
Iubeam aceste trei,
Aceste trei în cari se-ncheie
Mii de idei.

Aceste trei focoase stele
Izvoare de minuni,
Cari scot eroi, scot sfinți din ele,
Și scot nebuni.

Eroi, nebuni și sfinți aceia,
Pe cari de jos aici,
Nu-i urcă banul, ci ideea,
Și-i face mucenici [396].

Prima motivație a satanismului hasdeian extrem de timpuriu ar fi, după Iuliu Dragomirescu, moartea ciudată a mamei la 12 ani ai fiului, datorată zice-se otrăvirii sale de către Doamna Tumanova, viitoarea maștera. Mai verosimilă însă ni se pare reacția excesivă a unui adolescent romantic extravertit în fața primei trădări în iubire, cînd Alina Merejkovski, de o „inteligență deosebită" și „frumusețe rară", „la cei 17 ani" cum scrie husarul în *Jurnal*, pleacă subit la Odesa după un schimb de cărți (*Evgheni Oneghin* fusese darul îndrăgostitului care-i subliniase pasajele cu tîlc), și bucle de păr blond primite din partea muzei sale. Să nu uităm că și Byron s-a decis în adolescență pentru cariera amantului fatal după trădarea lui Mary Ann Chaworth, și foarte tînărul Musset, după scena banalului flirt al amantei sale. Nuanța melancolică a satanismului hasdeian va da strofe rusești, lermontoviene :

Tînăra inimă-i plină de jale,
Sila de lume m-a prins ;
Gîndul de plumb cu aripile sale
Oricare drum mi-a închis.

(Trad. ns.) [397]

După ce poetul de 17 ani își deplînsese „sufletul trist și pustiu", el va invoca în mod firesc pentru retorica epocii un „mormînt timpuriu". Pentru că însă, trinitatea

sacră cuprindea în neamul său „femeea“ ca obiect de cult, melancolicul ulcerat de trădarea Alinei, se va decide să îmbrace frumoasa uniformă a husarului, stimulat de mitul lui Peciorin, devenind astfel fatal pentru zecile de femei menționate în *Jurnalul intim* (1852—1856). Prima interdicție de a deveni husar a autoritarului Alexandru Hasdeu îl făcu să încerce însă soluția wertheriană, și — scrie Hasdeu — cu pistolul tatălui, „vîrînd țeava în gură, am tras... faptul că arma nu luase foc, m-a salvat“ [398]. Binecuvîntarea tatălui smulsă printr-un astfel de gest deschide „o viață à la grande“, cu sfidarea regulamentului cazon : „Mă duceam rar la instrucție ; mă ocupam puțin de serviciu, fiindcă nu mă interesa“, notează Hasdeu [399]. Primordiale, conform unui motto al husarilor, erau (fr) „patrie, honneur, amour“, și la Mirgorod, Zlatopol, Odesa, Nicolaev, Chișinău și Harkov junkerul Hasdeu este un dandy, alcătuindu-și interioare dezordonate „cu pomezi, perii, piepteni, cărți“, stăpînul fiind „jumătate student, jumătate husar, jumătate civil“ [400]. Vocația sa erotică intempestivă apare conștientizată într-o însemnare reprodusă și de Călinescu : „Nu mi s-a întîmplat să întîlnesc o femeie, care despărțindu-se de mine să nu-mi fi mărturisit, și mie și sieși, că îi plac — și cu toate acestea, eu nu pot să mă laud cu frumusețe : în înfățișarea mea e ceva à la Peciorin“ [401]. Proiectîndu-i în imaginație înfățișarea, Călinescu pictează un seducător fatal sugerîndu-ne tipologia fizică a romanticului din cunoscutul său eseu : „Nu putea fi frumos, ci dimpotrivă, scheletic, livid, cu scopituri în obraji și mușchi răsuciți ca funiile, însă avea succes la femei“ [402]. Amoralismul tot romantic și care va explica procesul ulterior din țară pentru *Micuța*, va aparține acestor ani, cînd după trădarea Alinei, eroul nostru „se apropie“ de Reghina, prietena celei dintîi, o iubește pe Timna, face „declarații de dragoste partenerelor“ și Sonicicăi la restaurantul lui Split, la chefuri prelungite, întreprinde curse nocturne la Zlatopol pentru „anumite plăceri“, abordează în sate femei fruste „cu trup greoi și cu zîmbet naiv“, ca Marica și Salomia. Și totuși junkerul-husar află timp pentru lecturi serioase, cară cărți de filologie dintr-un popas al regimentului într-altul, își exersează memoria (prodigioasă) învățînd în cîteva reprize turca, ci-

teşte pe ţărmul Mării Negre la lumina lunii volume de Horaţiu şi Byron. Creionarea rapidă, ironică a unor camarazi infatuaţi în registrul stilistic al nuvelei de mai tîrziu, aşa cum le aflăm în *Jurnal,* sînt mărturia preocupărilor propriu-zis literare, fapt argumentat de un motto din Vigny peste care dăm în acelaşi *Jurnal,* extras din *Servitude et grandeur militaire,* şi anume : „L'armée est un bon livre a ouvrir pour connaître l'humanité". Configurarea caracterologică a junkerului Hasdeu este la urma urmelor aceeaşi nu numai cu Lermontov („favoritul meu poet-husar"), ci şi cu tînărul conte Lev Tolstoi, junker dandy şi el, ignorînd serviciul, iubind chefurile, femeile şi lectura. Ascendentul byronian al tipologiei este vizibil şi în profilul creionat de Călinescu. „Eroul pozează dezordinea şi nepăsarea, scepticismul, blazarea, simţul de deşertăciune, preocuparea numai de problemele cosmice, melacolia şi sentimentalitatea excesivă. Plînge ca o femeie pe scrisorile tatălui său. E neliniştit, nestatornic, un Childe-Harold iubit de femei ca orice om fatal. El le răsplăteşte cu infidelităţi cinice, cu o inconstanţă sarcastică" [403].

Sosirea tînărului de 19 ani în Moldova (1858) concentrează această energie existenţială risipită, în opera care începe să se structureze în principalele ei nuclee : istoria naţională, folclor, etnografie, filologie, literatură, publicistică, şi campaniile politice pentru Unire, în spirit paşoptist. Politic, Hasdeu se declară ca şi Bolliac a nu fi „om de partid, de gaşcă, ci liberal independent" [404]. Vocaţia sintezei care prezidează elaborarea operei este cert amente a genialităţii romantice, şi o mărturisire inedită a lui Hasdeu, citată de Iuliu Dragomirescu, se arată cum nu se poate mai convingătoare. „În istoria scriitorului celui dat (dăruit cu har — n.n.) — spune Hasdeu — fiecare producţiune a lui cată să fie judecată ca o parte dintr-un tot ; în fiecare producţiune cată să se recunoască o intimă misterioasă necesitate, intipărită cu sigiliul identităţii. Din dată ce o producţiune particulară izolată va fi luată drept măsură pentru toate celelalte, sau drept totalitate, drept reprezentant al întregii economiii a doctrinei, atunci în istoria scriitorului spiritul va rămîne o

Scanned with OKEN Scanner

enigmă ; după cum rămîne spiritul în psihologie, pentru toţi aceia care-l localizează ici-colo în sistema nervoasă a omului. Ceea ce am spus despre operele scriitorului trebuie să se aplice şi la împrejurările vieţii lui. Numai astfel va fi posibil în istoria scriitorului a cimenta toate formele într-o unitate şi a fixa în existenţa integrală a lui, toate cîte s-au născut într-însul parţial în conştiinţa lui interioară, aşa ca aceste naşteri parţiale să se contopească lesne şi liber. Numai astfel cu un tact fericit, va fi posibil a clădi din mari blocuri un edificiu, peste care cugetarea să se legene într-un frumos şi sigur echilibru, în care ochiul cel ager să despartă lumina şi umbra, în care formele să se rotunjească şi cu uşurinţă să se rezolve una într-alta.“ [405] Opera este, prin urmare, o zidire armonioasă cu o evoluţie internă de o inextricabilă armonie a părţilor, subordonîndu-şi existenţa, la fel de elaborată, a autorului ei. Ea ascunde misterul spiritualităţii şi presupune vocaţia pionieratului pe care Mircea Eliade o încadra la Hasdeu tradiţiei noastre enciclopedice [406]. Orgoliul savantului total este tocmai această defrişare pe cont propriu a terenurilor virgine, „croindu-mi pretutindenea singur, prin propriele mele cercetări după izvoare, o cale nouă, bună sau rea, cum mă tăia capul, dar cu inimă curată, fără frică de nimeni, fără folos personal, fără făţărnicie, fără reclamă“ [407]. Proteismul său poate da lui Călinescu impresia de inconsecvenţă, pe cînd e vorba tocmai de expansiunea romantică, mărturisită într-o scrisoare nedatată către Iulia : „În însăşi natura talentului meu, cu o trăsătură esenţială, intră varietatea ocupaţiunilor. Ce să fac ? Aşa sînt eu“ [408]. Energia titaniană a lui Hasdeu dă rezultatul scontat dublat de recunoaşterea europeană a unor filologi ca Budilowicz, Schuschardt, făcîndu-l, în 1876, să fie declarat într-o şedinţă a Parlamentului, drept „geniu“. În pofida rîndurilor sobre citate anterior, vanitatea nu va fi reprimată, de vreme ce, numit „Comandor al Coroanei României“, vrea să fie „Mare ofiţer“ şi-l înlătură pe Caragiale de la premiul Academiei, for al cărui secretar general este. Umoarea sa rămîne la fel de violentă ca în tinereţe, deşi supusă unei autodisciplinări rigide (sau poate tocmai de aceea, extravertirea violentă şi amoralismul apar mai „în surdină“ acum ?).

Scanned with OKEN Scanner

Bazîndu-ne pe notele lui Iuliu Dragomirescu, cunoaștem un Hasdeu „extrem", „niciodată mediocru", „aci visător și tandru, aci pervers, brutal și violent" [409]. Căsnicia sa cu transilvăneanca Iulia Faliciu (1865) nu e lipsită de furtuni și aventuri pe care ea le numește „peccadile", iar pe soț, „păcătos, rău, iute", iertîndu-i păcatele pentru că „e mare patriot" [410]. Într-adevăr, ardența patriotică a lui Hasdeu egalînd-o pe cea eminesciană, este o constantă iar Iulia, fiica, este văzută mesianic „un fel de esență a întregului neam românesc (basarabo-munteano-ardeleancă)" [411]. Caracterul vindicativ coexistă la Hasdeu cu sentimentalitatea excesivă, cînd, în 1872 la moartea tatălui, *Columna* publică anunțul : „În urma sfîșietoarei știri despre moartea părintelui său, d. B.P. Hasdeu căzînd în grave friguri continue, n-a putut lua parte la numărul de față" [412]. O rujeolă a Iuliei aflată la Paris îl isterisează, dovadă scrisoarea din 26 oct. 1881 : „Lilica mea, Lilicuța mea ! strigam alergînd prin odaie ; m-am pus în genunchi de m-am închinat cu efuziune (...) acasă n-am închis ochii toată noaptea (...) înduram toate grozăviile unei imaginațiuni turbate" [413].

Înzestrarea intelectuală deosebită a Iuliei îi sugerează ideea unei dinastii Hasdeu. Persuadînd-o să exceleze în studii, argumentul va fi în 1881 „căci ești romîncă, căci ești fata lui Hasdeu" [414]. Comploturi infernale i se năzar a le amenința pe „cele două Iulii" la Paris, și el, în tinerețe *un debauché* byronian, vede în capitala Franței o nouă Gomoră : „Parisul este cuibul crimei de tot felul, cu toate icoanele și crucile cele multe din strada St. Sulpice. (...) În Paris sînt periculoase pînă și femeile : servitoare, consierje, spălătorese etc. care se introduc pe lîngă casă cu planurile cele mai infernale", scrie el în 1881 [415]. Ambiția hasdeiană neînfrînată îl face să aprobe planul studios sufocant al Iuliei : liceul absolvit la 16 ani, bacalaureatul la 18, doctoratul la 20, și chiar dacă unele scrisori caută să tempereze elanurile fiicei, altele îi adresează aspre reproșuri pentru a nu fi strălucit după o boală, la un fine de trimestru. Așa stînd lucrurile, disculparea lui Hasdeu întreprinsă de Paul Cornea în Introducerea *Corespondenței* în virtutea celor cîteva scrisori

Scanned with OKEN Scanner

ponderatoare a zelului tinerei literate, nu ne apar probante. Pe de altă parte, atenția disproporționată acordată rujeolei, și aparentul calm epistolar al tatălui în fața veștilor atît despre „bronșita" greu vindecabilă, cît și despre o recomandată călătorie sudică, ne dă de gîndit. Credem că Hasdeu este conștient de realitatea bolii necruțătoare, dar liniștind-o pe Iulia, încearcă să se autoiluzioneze ; este verosimil ca obsesia culpabilității să fi debutat în eul său. În ce o privește pe Iulia, ea acuză în 1888 clima umedă a Parisului (ca și Bălcescu în penultimul său an de viață) pentru înrăutățirea stării ei : „J'ai eu une rechute dans ma bronchite, scrie ea. Le temps ici est affreux ; après la pluie, une neige comme je n'en ai jamais vu à Paris" [416]. Buletinul medical pe care îl împărtășește tatălui nu ar fi trebuit să lase nici un fel de dubii asupra sfîrșitului iminent. „J'avais de douleurs si violentes dans la poitrine et les côtes quand je toussais ou même quand je respirait, que j'en poussais de cris" [417], scrie Iulia în martie 1888. Curînd doctorul anunță un ultim remediu barbar : „il m-a dit qu'il faillait décidément en venir au dernier moyen, au remède *in extremis*, la cauterisation au fer rouge sur toute l'épaule gauche" [418]. Orbirea stupefiantă a lui Hasdeu îl face să trimeată drept răspuns la asemenea scrisori, o felicitare pentru onomastica acestei muze romantice adolescente. sfîrșită la 19 ani, în 1888.

Abia acum, după moartea Iuliei, edificiul spiritului hasdeian se surpă. Ceasul său interior își înțepenește acele arătînd etern anul 1888, punct de reper al noului său calendar, amintindu-ni-l pe C. A. Rosetti care comemorase la fel moartea mamei. Epitaful pe care și-l pregătește sună astfel : „Dix-neuf ans après la mort de sa fiile Julie, B. Petriceicu Hasdeu, sans avoir physiquement souffert, vient d'abandonner son séjour terrestre. A ce qui l'ont connu, il dit : Au révoir. Croyez, Aimez" [419]. Strofe ale Iuliei îi servesc drept motto-uri pentru scurtele articole, de pildă pentru necrologul lui Eminescu din anul următor. În volumul II al ediției Hasdeu, Mircea Eliade notează îngrămădirea cu foile netăiate ale revistelor devorate odinioară, precum *La Tradition, Revue des Traditions Populaires*. Concluzia editorului este că „o formi-

Scanned with OKEN Scanner

dabilă activitate a încetat brusc. Nelimitata pasiune pentru folclor, lingvistică, etnografie și antropologie — a înghețat. Șantierul magnific începe să se paragineasscă. Toate publicațiile sale științifice care mai urmează sînt roade tîrzii ale muncii înfierbîntate dinainte de moartea Iuliei.“ [420] Uriașa energie a spiritului său se dedică unui eșafodaj platonician, în care Iulia ca o nouă Beatrice, îl va conduce spre „dezmărginire“, prin iubire eternă.

Trei sînt operele magului și taumaturgului bătrîn : una o scriere ciudată cu titlul, cum afirmă Hasdeu, inspirat tot de Iulia, de *Sic Cogito* (1891), sistem filosofic spiritualist avînd în centru iubirea transcendentă, dar și tratat de spiritism menit a face prozeliți. Celelalte două sînt construcții arhitecturale „inspirate“ de voința Iuliei : palatul de la Cîmpina și „mormîntul-poemă“ de la Bellu. Revelația comunicării cu spiritul moartei ni se înfățișează în *Prologul* cărții care ajungea în 1895 la ediția III ; mîna lui Hasdeu scrie în transă : „Je suis hereuse ; je t'aime, nous nous reverrons ; cela doit te suffire. Julie Hasdeu“. (Să ne amintim de „portretul“ strămoșului Efrem Hașdeu !) Sistemul trinitar manicheist făcea elogiul spiritismului, „singura credință-știință“ [421] amintindu-ne de *Deltele* lui Heliade. Există, dealtfel, la Hasdeu, mistic al cifrelor, trei sfere-identități, cuprinzînd cîte trei nivele. „Dumnezeu-Infinit“, cuprinde „urzirea, mărginirea universului din infinit“, „Binele, partea infinită în făptură“ și „Răul, nașterea negațiunii prin mărginire“. „Nemurirea, evoluțiunea“ cuprinde „Lupta cu Satan, Tinderea făpturei de a se dezmărgini“, „Rai și iad, liberul arbitru“, „Om, Dumnezeu, altruism“. A treia clasă, „Destăinuirea, antropotechnia“ își subordonează „Forma sufletului, nici un spirit fără materie“, „Sfinți, îngeri, supra-om și inspirațiunea“, „Draci, strigoi, extra-om și obsesiunea“. [422] Böhme, Swedenborg, Bruno, Leibniz, spiritualismul romantic creștin (Novalis) își dau întîlnire în aceste ecuații dictate de Ideea erosului platonician, „suflarea lui Dumnezeu în universul întreg, urzit și urzindu-se numai prin iubire, de la afinitatea moleculelor și pînă la solidaritatea sistemelor solare“. [423]

Noua religie hasdeiană selectînd din trinitatea enunțată pe „zeu“ și „femee“, în ipostaza Iuliei, muza sa, —

Scanned with OKEN Scanner

simte nevoia de a-i dedica temple și monumente grandioase. Cel dintîi, „mormîntul-poemă“ va fi amplu descris în capitolul *Excelsior* al ciudatei cărți, chiar dacă se reproduce articolul lui Ionescu-Gion din *Revista nouă*“ (1891). Simbolismul monumentului funerar va fi împărtășit, desigur, de magul însuși în cadrul ședințelor spiritiste, limbajul lui Ionescu-Gion fiindu-i simpatetic. Partea superficială a monumentului indică „sfera materială cu ocupațiunile și preocupațiunile ei“, cuprinzînd „suluri marmoree de vechi manuscrise“, „grilagiu cu urzeală de fier“, porumbei simbolici și „coroane sprijinite pe arma nebiruită a timpului nostru : condeiul“, subterana, conform simbolismului mitic chtonian, exprimă „sfera ideală cu aspirațiunile ei spre infinit“, conform inscripției *„Trecători priviți d-asupra. Cugetători, căutați înlăuntru. Moartea dă viață“*. „Templul spiritualist“, caracterizat astfel într-un alt *Memento,* scrie Ionescu-Gion, este „un *templa serena* al înțelepciunii, așa cum le pricepeau spiritele mari ale vremurilor bătrîne“. Pantheonul romantic din jurul bustului Iuliei cuprinde marile opere arhetipale pentru romantism : *Biblia,* mitologiile orientale, Platon, Hugo, Dante, Milton, Petrarca, Darwin, Mickiewicz, Goethe, Schiller, Shakespeare, Spinoza, Kant, urmînd să li se adauge și Ioana D'Arc, Corneille, Beethoven, Swedenborg, Musset, Leibniz, Descartes, Pascal, Michelangelo, Cervantes, Molière, Chénier [424]. Celălalt monument care consfințì ruptura lui Hasdeu cu lumea și pătrunderea în „dezmărginire“ fu castelul de la Cîmpina, sepulcru spiritualist, vizitat și astăzi de turiști. Nimeni nu-i poate da însă o descriere literară mai turburătoare decît G. Călinescu, acest Ioanide care împărtășise el însuși, ca Hasdeu, obsesia arhitecturii ruinate sau gigantice. Castelul bătrînului prinț „Dieu-donné“ este și al magului taumaturg, un alter-ego hasdeian de piatră proiectat în alt timp și alt spațiu. „Avea forma unei cruci și aspectul sinistru al unei mici fortărețe feudale, din cauza donjonului central. Mari terase erau împrejmuite de scurți drugi de granit, fațada toată fiind de granit neșlefuit. Ușa de la intrare era un bloc greu de granit masiv care se învîrtea, ca în romanele foileton, pe o osie de fier mediană. În

Scanned with OKEN Scanner

mijlocul donjonului sub un dom albastru, o mare statue de lemn a lui Isus părea a se înălța spre cer. Castelul reprezenta un templu cu elemente simbolice. Cutare odaie avea altar cu piano și era de o acustică de grotă, ferestrele templului erau roșii, verzi, albastre. În acest interior aiuritor, trăiește ca o buhă un om cu nas ascuțit, cu o barbă albă aruncată parcă de vînt peste un umăr, un tip de rabin nebun". [425] Așa cum apare descris de Călinescu, bătrînul pare a fi magul concrescut cu piatra din *Strigoii*, înmormîntînd în sine avatarul husarului și al savantului Bogdan Petriceicu Hasdeu.

POETUL ABSOLUT : MIHAI EMINESCU (1850—1889)

A fixa cordonatele fundamental-romantice ale psihismului eminescian înseamnă a re-orienta această existență tragică, devenită mitică în punctul dispariției terestre, spre tipologia arhetipală pe care o investigăm. Încă Ioan Slavici, a cărui subtilitate în evocările poetului național n-a fost prețuită îndeajuns, a intuit structura acestui temperament, dihotomic față de echilibrul interior al prozatorului ardelean și de la început vizibil extravertit față de introvertirea memorialistului. Discrepanța fundamentală dintre cei doi ne sugerează eseul călinescian al tipologiei apriorice. Prin urmare, caracterizîndu-l pe Eminescu la Viena, Slavici admira vocația ideilor și creației, climat permanent al existenței celui dintîi, configurîndu-l și temperamental : „...acest Eminescu, dotat cu o extraordinară capacitate de înțelegere a universalului, însetat de jocurile sclipitoare ale fanteziei și manifestîndu-și cu o impetuozitate clocotitoare convingerile, e o adevărată binecuvîntare pentru mine. Poate că această întîlnire dintre un *temperament clasic cum sînt eu, și acest romantic și dezlănțuit,* (subl. ns.) să fie utilă și necesară pentru amîndoi" [426]. Extravertirea, elanul mărturisit, deschiderea către semeni par să fi fost într-adevăr proprii mai ales adolescenței și tinereții poetului. Conșco-

Scanned with OKEN Scanner

larul său cernăuțean Stefanelli ne dă astfel imaginea „unui copil neastîmpărat" iubind concursul amuzant al săriturilor peste bănci, fiind „vorbăreț și vioi ca mai toți colegii săi" [427]. Despre „entuziasmul" și „veselia" tînărului Eminescu pribegind cu trupa lui Pascali dă mărturie și I. L. Caragiale, sugerînd și confidențele erotice primite de la admiratorul frumoasei actrițe Eufrosina Popescu. La fel de frecvent sînt consemnate însă de memorialiști semnele introvertirii timpurii, accentuată pe măsură ce viața intelectuală frenetică absoarbe întreaga energie vitală a poetului. Această balanță instabilă a unui temperament nevrotic, manifestîndu-se cu egală forță iruptivă în acceptarea și apoi negarea non-eului, va constitui prima falie indicînd surparea de mai tîrziu, corespunzătoare în planul creației, unui regn al antitezei, figura preferată a spiritului eminescian. Dinamismul conflictual, premisă a creației, ne pare a fi formulat memorabil de către Caragiale, cel care vorbise de „loviturile vrăjmașului pe care-l purta în sînu-i încă din sînul maicei sale" [428], iar în articolul-necrolog din *Timpul* (1889) stabilise alternarea dureroasă a stărilor psihice la Eminescu, pe rînd „vesel și trist, comunicativ și ursuz, blînd și aspru, mulțumindu-se cu nimica și nemulțumit totdeauna de toate ; aci de o abstinență de pustnic, aci apoi lacom de plăcerile vieții ; fugind de oameni și căutîndu-i ; nepăsător ca un bătrîn stoic și iritabil ca o fată nervoasă. Ciudată amestecătură ! fericită pentru artist, nenorocită pentru om !" [429] Introvertirea fusese marcată încă de recluziunile de la Cernăuți, cînd poetul se închidea în biblioteca lui Aron Pumnul și culminase cu cele vieneze, evocate tiranic pentru memoria noastră în clasica monografie călinesciană. „Trăind în acele clipe o viață strict intelectuală, el devenea cu desăvîrșire orb pentru circumstanțe, uita de e zi sau noapte, uita să mănînce, dormea îmbrăcat și veghea în cameră (...) Acest proces extatic, în care viața fiziologică este redusă la minim, dăinuia cîtă vreme dura cafeaua. Poetul se sălbăticea, interiorizîndu-se cu exces (...). Începea să se manifeste o hipersensibilitate : rostogolirea roților de trăsură pe pavaj, scîrțîiturile sau șuierăturile îl iritau, iar vizitele prieteni-

lor îl importunau“ [430]. Într-adevăr, se înmulțesc de aici încolo mărturiile contemporanilor despre un proces de introvertire accentuat, Ieronim Barițiu afirmînd că poetul „nu era o natură expansivă, ci mai mult meditativă și rezervată (...) era discret față de alții, dar mai vîrtos față de ceea ce privea persoana sa. În punctul acesta era dificil“. Acum, impresia unanimă arată un interiorizat ce arareori „ieșia din rezerva sa“, iar la cafenea, în rumoarea discuțiilor, „își rezima capul pe amîndouă mîinile, privea țintă la ceașca cu cafea sau închidea ochii și nu da nici o atenție împrejurimii și chestiunilor discutate“ [431]. Așa se face că lucidul observator al psihismului eminescian care a fost Maiorescu îi făcea într-o scrisoare expresă, portretul de pesimist introvertit și autist, sperînd să-i deștepte astfel interesul pentru chestiunea practică a doctoratului : „pesimiști de felul d-tale, îi scria criticul la Berlin, trebuie, poate, să fie din cînd în cînd deșteptați din *visul prea concentrat al microcosmului lor interior.*“ (subl. ns.) [432]. Poetul însuși motiva dificultatea sa de a ieși din *eu* spre a onora corespondența cu Iacob Negruzzi, printr-o introvertire tot mai tiranică. Legăturile cu lumea se stabilesc tot mai greu, dovadă acest autoportret : „Eu pentru a scrie o epistolă trebuie să am o dispozițiune deosebit de ușoară, nepotrivită oarecum cu caracterul meu, și o asemenea dispozițiune nu mi se întîmplă să o am decît foarte rar. Prin confesiunea asta nu voi să-mi dau doar un aer de greutate ; însă în genere deși nu-s lugubru, totuși nu sînt comunicativ ; și scrisorile înseamnă la mine punctele lucii în care sînt de o comunicativitate neobișnuită.“ [433] Degenerarea introvertirii în obnubilare autistă, cu euforii venerice și bahice în faza clinică se situează la capătul regresiv al veseliei comunicative pe care o iradiase fugarul ipotești an iar apoi, școlarul de la Cernăuți sau Blaj. Tensiunea intelectuală, autodevorarea prin spirit și creație a dizlocat treptat exuberanța ; în ce privește opera, extravertirea juvenilă s-a defulat în monologurile fulminante ale unui romantism retoric și baroc, pe cînd, dimpotrivă, introvertirea consolidată după 1872, a dus la mari viziuni simbolice. (Simbolul fiind semn încifrat al ideii.)

Scanned with OKEN Scanner

Căutarea tragică a *drumului interior* în care Novalis vedea menirea creației romantice, idealismul magic, irupe la suprafața biologiei dacă privim, comparînd patru fotografii eminesciene de la patru vîrste : cea „astrală“ de la 19—20 de ani, cea de la 28, a geniului obosit, aceea de la 34 a catastrofei și cea de la 37 de ani a devastării totale. Cea dintîi, emblematică pentru geniul titanic, în imaginea căruia Călinescu distingea un „geometrism antic“ și elevație, „o nepăsare de lume asiatice“ ale privirii, se reconstituie și din proza eminesciană. Narcisiac, descriindu-se cu voluptate, poetul fusese în propriii săi ochi arheul românesc al romantismului de tip byronian, un înger căzut, „de-o frumusețe demonică“, cu părul „negru-strălucit“ într-o „genialitate sălbatecă“, cu ochii incandescenți „ca un foc negru“, „un Satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul“, iar experiența existențială, „decepțiunea“. Eminescu-Toma Nour *(Geniu pustiu)* își capătă ultima proiecție narcisiacă în *Luceafărul,* unde metamorfoza demonică include un autoportret asemănător cu „negre vițele-i de păr“, „ochii mari și minunați“ arzînd „Ca două patimi fără saț / Și pline de-ntuneric“. Contemporani ca Anghel Demetriescu lasă portrete congruente acestor proiecții de tinerețe : „Capul său de Apollo era împodobit cu un păr bogat și strălucitor, fruntea înaltă (...) ochii mari de oriental cu o privire dulce și melancolică“ [434]. Este epoca în care poetul își află corespondențele în pesimismul schopenhaurian și *nirvâna,* fiind, cum notează generos Slavici, „strivitor ca superioritate intelectuală“. Cei opt ani, din 1870 pînă în 1878, aduseră cu sine cunoașterea realității adverse : deziluziile și dezbinările serbării de la Putna, procesul intentat de D. Petrino pentru un pretins furt de mobilier și de cărți ale Bibliotecii ieșene, pierderea postului de revizor școlar, moartea mamei, Raluca Eminovici, trama erosului veronian. Această ofensivă tragică a destinului pe lîngă martiriul creatorului aflat în culminația artei sale își pun pecetea asupra celei de a doua fotografii eminesciene. Părul nu mai izbucnește cu aceeași frenezie în jurul frunții, privirea își pierde intensitatea, devenind semn al introvertirii, grea, puțin opacă, indescifrabilă, mustața descendentă care-l face să semene cu

Scanned with OKEN Scanner

Maupassant dau chipului o apăsată alură melancolică. Numai țîșnirea orgolioasă a capului, fruntea ridicată, mai sînt cele ale vîrstei trecute, ale genialității conștientizate. În *Icoane de lumină,* N. Petrașcu, evocînd această frunte „înaltă și boltită ca o cupolă", și ochii arareori ridicați, frapînd atunci printr-o flacără misterioasă, menționează „un văl melancolic al unei suferințe profunde". Introvertirea își pune amprenta și asupra relațiilor literare : conștient în ce privește geniul său poetic, Eminescu refuză orice publicitate, lăsînd în seama „Junimii", a lui Maiorescu și Iacob Negruzzi, inițiativa publicării manuscriselor ; în ce privește pregătirea unui volum, atitudinea sa este asemănătoare cu aceea în fața doctoratului, eternă amînare. Eminescu ne pare astfel a fi singurul romantic român care se mulțumește cu gloria postumă, deși convins că „Dumnezeul geniului l-a sorbit din popor". Nici ecoul scrierilor din *Convorbiri,* destul de restrîns în timpul vieții sale, nu i-a sugerat o strategie literară ofensivă. Nutrindu-se cu lumina invizibilă pentru alții a conceptelor și ideilor, refuzînd o cantonare chiar și fizică într-o realitate trivială, dominată de ipocrizie politică și parvenire, Eminescu contemplă în fotografia celor 28 de ani ai săi Ideea platoniciană.

De aci înainte memorialiștii notează insistent iritabilitatea crescîndă a poetului care-l face să bată cu pumnii în masă, iritabilitate defulată și în scris, în campaniile violente de la *Timpul,* ipostază eminesciană a jurnalismului mesianic ilustrat de mai toți pașoptiștii predecesori. Boema sa juvenilă, de tip vienez cu petreceri studențești și recluziuni, devine tot mai sumbră la București, unde Vlahuță îl evocă venind pe un viscol năpraznic doar în ghete și un „paltonaș subțirel". „Îmi întinse mîna, ca să văd cît e de rece, îmi spuse că de două zile nu s-a mai făcut foc la el, că toată noaptea a tremurat, că e și cam umedă odaia lui, și că multe sărbători triste a avut el de cînd face umbră pămîntului, dar prin așa urîtă sărăcie și gînduri urîte, ca de data asta, nu-și aduce aminte să fi mai trecut." [435] Ruinarea sănătății sale fizice și psihice. catastrofa din 1883 și lunga agonie ce a urmat îl face pe Eminescu să împărtășească destinul lui Lenau și Höl-

Scanned with OKEN Scanner

derlin, Nietzsche, Schumann și Leopardi. Fotografia sa din 1884 (Iași) la 34 de ani ne sugerează o planetă moartă, un crater golit de viața secretă a lavei. Ochii și-au păstrat numai deprinderea de a privi, nu și de a *vedea*, gura statuară a devenit căzută, moale și flască, bărbia în schimb, sediul instinctualității, s-a îngreunat, rotunjindu-se. A dispărut elanul titanic al frunții, iar gîtul poartă în virtutea inerției o figură frumoasă, lățită și placidă. Aparența armoniei vide care mai persistă aici dispare total în ultima fotografie din 1887 (Botoșani), arătîndu-ne un bătrîn decrepit (la 37 de ani !), cu o mustață ciudat de stufoasă, iar sub sprîncenele încă frumos arcate, o privire de o fixitate dementă. Senzația este a unei forțe străine care l-a imobilizat în fața obiectivului și i-a tras mușchii obrazului spre pămînt, spre materia pe care altădată spiritul său a știut s-o transceandă.

Între aceste imagini eminesciene se desfășoară vocațiile sale romantice : a damnării, a geniului, a erosului, nebuniei și a morții. Consecvența acestui eu față de destinul său construit desigur aberant, este numită de George Munteanu „natură sintetizatoare", „voință de a construi în viață și în operă," [436] cu un ingredient al fatalității byroniene pe care l-am mai conturat [437].

Sentimentul eminescian al damnării s-a nutrit desigur din tarele ereditare ale unei familii de nevrotici, chestiune investigată și în monografia călinesciană, și în aceea accentuat profesionistă. a dr. C. Vlad și Ion Nica [438]. Dintr-o mamă, Raluca Iurașcu, o melancolică, de la care poetul moșteni „privirea abstrasă" și un „zîmbet dureros", (Călinescu), adăugîndu-i-se neurastenia colerică a tatălui Gheorghe Eminovici, se născură copii ciudați care „nu erau ca toată lumea", cum scria Slavici. Henriette, pe care Eminescu însuși o caracteriza drept „un geniu în felul ei, cu o memorie ca a lui Napoleon I și c-o înțelepciune cum rar se află" [439], avea și ea perplexități romantice afirmînd în scrisori misterul propriului *eu* și un pesimism schopenhauerian preluat de la celebrul ei frate. Tot ea afirmă damnarea familiei — „loviturile nenorocite, ce totdeauna au persecutat toată familia noastră, ne-a înrădăcinat pesimismul cel mai nemărginit, fără remediu și fără vindecări" [440]. Ftizia aug-

Scanned with OKEN Scanner

mentează fatalitatea familiei, căci bolnava Henriette o consideră iminentă : „de pept murim toți". Moartea fraților este timpurie, ei sfîrșind ftizici dar mai ales psihopați — Ilie, la 18 ani, Iorgu la 29, probabil sinucis, Șerban într-o clinică de boli nervoase, la 33 de ani, Nicu, ftizic (și luetic), sinucis la 40 de ani, după ce exprimă eminescian setea de a dobîndi „liniștea eternă a morții". În mod, prin urmare, justificat Maiorescu acuza „nemiloasa fatalitate ereditară" în cunoscutul său studiu pentru a pune, la 1883, în posesia tuturor datelor psihiatrice, în cazul lui Eminescu, diagnosticul de manie delirantă în stadiul de demență. Pînă atunci însă, la 20—22 de ani Eminescu trăind din plin elanul luciferic al operei sale, se consideră așezat definitiv în zodia damnată a familiei. Durerile de cap, „troahnele", preludiile encefalitei de mai tîrziu, semnele tot mai acute ale neurasteniei, îi oferă argumente schopenhaueriene ale nefericirii geniului. Este epoca în care poetul confesează într-o scrisoare către artista vieneză Bognar un secret teribil deși inavuabil care trăiește în eul său ca în *Poveștile* byroniene ; pe de altă parte, curînd el va scrie unui prieten „Voi să reintru în nimicnicia din care am ieșit ; eu ș-așa nu mai pot fi fericit pe lume". Mite Kremnitz percepe în epoca bucureșteană „frica nenorocirii care-l amenință". Infernul lui Eminescu de după 1883, de atîtea ori evocat și invocat, descris minuțios de Slavici și Vlahuță, diagnosticat de Maiorescu, investigat psihanalitic și psihologic cu vădită minuție profesională de dr. C. Vlad și, respectiv, de dr. Ion Nica, conjugă suferințe fizice atroce cu cele morale. Mai puțin frecvent citată, mărturia nelipsită de o oarecare literaturizare patetică, a lui Russu-Șirianu, descrie crizele melancolice din 1882, ale poetului, surprins „Pe un scaun gîrbovit, cu capul în pămînt (...). Legăna necontenit și greu, grumazul. Nu scotea nici oftat, nici vaiet, dar geamătul acesta mut era mai cuvîntător decît orice strigăt de durere (...) Ceasuri nesfîrșite, ore reci, așa stătea cu cotul în palmă, cu trupul pendulînd încet și greu — și privirea lui, ochii aceia cu expresia unei mute dezamăgiri, a unui cal de rasă care și-a frînt picioarele și așteaptă să moară." Alteori cumplita cefalee îl surprinde pe Eminescu în redacția de

Scanned with OKEN Scanner

la *Timpul ;* atunci spasmele îl dezarticulează în scena datorată aceluiași martor : „Deodată, ca scuturat de friguri, saltă din șold și brațe, mă lovește cu capul. Se sfredelește din mijloc și se oprește o clipă piept în piept cu mine (...) Albul ochilor este mare, mare, holbat ca la cel ce se-neacă. Își izbește pumnii în tîmple (...) Umbla năuc, cu pasul strîmb, de ici-colo prin încăpere (...) Deodată s-a întors, și-a înfipt mîinile în păr, ochii se cască într-o spaimă grozavă. O ia la fugă pe scări.“ După descrierea alergării prin tot Bucureștiul, memorialistul redă șoapta cumplită a poetului „Smulge-mi capul !“ [441]. Decrepitudinea fizică și rarele intervaluri de luciditate sînt, după 1883, dominate de sentimentul damnării definitive, cînd Eminescu îi scrie lui Chibici despre „lovitura ireparabilă“ dată de boală. Mutismul melancolic va fi întrerupt în acești ani numai pentru a rosti monologul cel mai frecvent despre inutilitatea unei asemenea vieți, despre damnarea sa ; la invitația unui prieten de a merge la țară, poetul protestează : „La ce să mai porți prin lume un om mort !“ [442].

Boala și nebunia ca expresie a damnării se conjugă la Eminescu cu forma regresivă de inadaptare la realitatea disprețuită de el. Pe de o parte, aflăm inaderența sa structurală la sistemul balcanismului politic liberal, unită cu scrupulul moral absolut și cu o conștiinciozitate exemplară în posturile publice deținute (bibliotecar, revizor școlar, redactor), pe de alta, o reticență în fazele sale energetice de a definitiva, de a finaliza acțiuni, care i-ar fi modificat (benefic) întreaga existență. Chestiunea doctoratului în care Maiorescu presează, se lovește de invocarea incompetenței (un paradox din partea poetului român celui mai familiar cu Ideea), pentru a naufragia în tergiversări abulice. O asemenea strategie străină propriilor interese (judecate, evident, prin prisma mentalităților comune), amînarea căsătoriei proiectate cu Veronica, plecarea precipitată din casa Maiorescu, adăpost tihnit, se explica probabil prin religia libertății eului de geniu care reculează în fața imixtiunii și presiunii de orice fel, fie a studiului grevat de scadența termenelor, fie a căsniciei cu codul ei nescris, fie a unei protecții rigide, deși binevoitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Vocația aventurii totale, subordonată damnării a luat în cazul lui Eminescu, forma expansiunii spirituale într-un elan faustic. Orientînd spre absolut aspirația sa filosofică și culturală, Eminescu vizează sinteza spirituală pe care o nutrea și titanicul Hasdeu, un dat al romanticului total năzuind să concilieze într-un tot filosofia, științele, mitologiile, istoria și poezia. Energia uriașă a pașoptiștilor se orienta spre acțiunea revoluționară sub zodia mesianismului de factură napoleoniană. După accidentale încercări de a răsturna mentalități învechite sub deviza României unitare prin acea serbare de la Putna, Eminescu își transferă ofensiva în lumea ideilor, în care „sîntele firi vizionare" din *Epigonii* avuseseră o alură puerilă, cu excepția, poate a lui Heliade. Într-o tensiune spirituală fără egal, poetul absolut absoarbe coordonatele esențiale ale celor 19 secole de cultură europeană în trei-patru ani spre a deveni, după mărturia lui Maiorescu, un egal între egali. Efortul titanic al spiritului în condiții materiale precare, biruite inițial de sevele tinereții, fisurează un eu minat de un dezechilibru nervos congenital, biciuit de cafea, aliment extatic, avînd deseori dezavantajul de a fi fost singurul. Dar efortul intelectual apare dublat de unul la fel de intens al imaginației, întrucît Eminescu se decide la fel de mesianic, să re-creeze poezia românească, s-o smulgă din fenomenalul în care aceasta ancorase, redînd-o transcenderii metafizice, viziunilor cosmice, grandiosului delirant. Încordarea subconștientului, proprie intravertitului, uriaș izvor al imaginilor-princeps, expresie la Eminescu a spiritualității specifice, a fost o altă aventură orientată spre ținta inexorabil-tragică a destinului său. Un distih aruncat pe un manuscris din 1872 și reprodus de Perpessicius (vol. V) presimte catastrofalele urmări ale unei astfel de solicitări :

Simțesc în mine spaimele cîntării,
Lumina, sufletul, durerea mării.

Adîncimea abisală a mării simbolice care-l amenință, dar îi și releva dinamismul secret al forțelor creatoare, l-a făcut să fie vreme de 15 ani ucenicul vrăjitor, sclav

Scanned with OKEN Scanner

al imaginației sale magice, carbonizat în cele din urmă de magma acesteia. Rigoarea și amploarea intelectului și a lucidității, unite cu adîncimea subconștientului său luxuriant au recreat istoria, Orientul, ținuturile exotice, geneza și nașterea cosmică, viața și moartea, sfărîmînd în cele din urmă însăși inteligența poetului, sediul acestor lumi fabuloase.

Vocația erosului eminescian apare și ea drept romantică, integrînd religia femeii-muze, într-un sens în care înțelegea lucrurile și un Bolliac. O mărturisire din 1880 ni se pare pregnantă : „...filosofii nu vor pricepe niciodată iubirea poeților. Sufletele lor prea șlefuite au pierdut din farmecul duioșiei. Femeile, pentru dînșii, sunt probleme, uitînd că *pentru noi poeții, sînt izvoare de inspirație !*“ (subl. ns.)[443]. Un asemenea spiritualism romantic transformă femeia într-o copie a Ideii în cadrul erosului platonician, fără a-i răpi însă senzualitatea la care poetul, temperament excesiv, nu putea să nu vibreze. Fără a dori să ancorăm în variațiuni psihanalitice din domeniul lui C. Vlad, care acuza la Eminescu un narcisism cu libido infantil[444], dar nici în scotocirea nelipsită oricum de insanități a erosului eminescian, vom căuta să evidențiem drama romantică a acestuia din urmă. Iubita de la Ipotești, o Sînziană frecvent evocată în poeme juvenile, are o moarte serafică „cu mîinile albe pe piept puse cruce“ ; urmează actrița Eufrosina Popescu, anonime vieneze, Mite Kremnitz, o anume studentă, Cleopatra Poenaru, dar mai ales Veronica Micle, o Beatrice a poetului român în ochii posterității idolatre. În fața narcisismului introvertit Veronica își reliefează harul advers : prospețimea, veselia, exuberanța, suavitatea blondă, ideal romantic, dovadă portretul lui N. Petrașcu : „De talie mijlocie, plină și rotundă la formele corpului, cu părul blond ruginiu cu reflexuri de aur vechi, amintind pe al Florei de Tizian, cu o carnație trandafirie ce părea că se revarsă palpitînd de tinerețe și catifelată la atingere, cu ochii mîngîioși, cu gîtul grațios deasupra unui sîn decoltat puțin, pe care fluturau tulburătoare efluvii vaporoase, ea seducea la prima vedere. Dar ceea ce făcea ființa ei mai atrăgătoare, era natura-i fericită, pu-

Scanned with OKEN Scanner

rurea bine dispusă, pururea rîzînd cu o gură frumoasă și sensuală, cu ceva insinuant, sincer și familiar. Cînd rîdea, și rîdea des și din toată inima, o vedeai parcă copilă de 17 ani. Pe lîngă aceasta, adăogați o drăgălășenie particulară în glas și în vorbă, întîlnită la unele femei moldovence, care era la ea un farmec aparte.“ [445] Privirile parcimonioase pe care întîi Maiorescu, beligerant într-un conflict juridic față de eleva Ana Cîmpeanu, (Veronica Micle) taxată de el drept „exaltată“, apoi Călinescu, le îndreaptă spre Muza poetului, pot fi suspectate de subiectivitate. Dacă ea nu este simbolul fidelității, avînd în vedere cunoscutul, între altele, episod cu I. L Caragiale, dragostea ei pentru poet nu se confundă numai cu obsesia egoistă de a-i împărtăși gloria literară. Adevărul e că Veronica este ea însăși o muză-Eroină romantică, cu antinomii interioare, cu semne mărturisite ale „răului de secol“ în scrisori către Eugenia Frangolea ; și ea se simțea ostracizată de înalta societate ieșeană în virtutea originii sale modeste, și se numea *broască proletară,* („la grenouille proletaire“), găsind compensări într-o „prietenie cu mine însămi“ [446]. Dar mai cu seamă, Veronica este poetă, de album, desigur epigonică în fața marelui ei amant ; obiectul iubirii sale apare de la început idolatrizat într-o caligrafie proprie retoricii lui Alecsandri :

Privindu-ți fața de farmece plină,
Luci o rază în al meu sîn ;
Crudă fu însă a ei lumină,
Din pieptu-mi scoasă un lung suspin.

. . . . . .

Și-acum mă-ntreb eu : simțirea adîncă
Cum de se naște pentr-un portret ?
Căci nu văzusem ochii tăi încă,
Știam atîta : că ești poet !

(La portretul unui poet)

Trebuie să recunoaștem că pe lîngă Maiorescu, aprecierea geniului eminescian l-a făcut printre cei dintîi Veronica în strofa :

Scanned with OKEN Scanner

Vîrful nalt al piramidei ochiul meu abia-l atinge...
Lîng-acest colos de piatră vezi tu cît de mică sînt
Astfel tu-n a cărui minte universul se răsfrînge,
Al tău geniu peste veacuri rămîne-va pe pămînt.

(Lui X...)

Născută la Viena, această dragoste ce avea să dureze pînă la moartea aproape shakespeareană a cuplului, (1889) debută prin simptome pe care poetul le împărtăși retoric fratelui său Șerban : „Un fel de anihilare a voinței caracterizează eul meu. Ochii deprinși cu slova veche și înțeleaptă, azi, rèfuză drumul care duce la fericire după unii, la deznodămînt după părerea mea. O, nu te mira, frățioare de această schimbare. Vei înțelege, cînd vei afla că zeul Amor, zeul atotputinte, mi-a cuprins inima și fără să vreau sunt sclavul lui (...) Chipul ei nu-mi mai dă răgaz să studiez în pace. E divinitatea Elenei lui Menelaus, coborîtă pe pămînt, ca să mă tortureze.“ [447] Urmează romanul erotic în care Eminescu, adept și el al iubirii libere ca orice romantic, nu se lasă obsedat de existența bătrînului profesor Micle, care are, dealtfel, buna inspirație să și moară în 1879. Idila are în ochii lui marele merit de a genera poezie. Negînd într-o scrisoare de iubire influența „Junimii“ și a lui Titu Maiorescu care „a căutat să-mi impue modul său de a vedea“, poetul îi atribuie numai Veronicăi geneza elanurilor sale creatoare. „Numai tu dulcea mea amică, ai fost *muza inspiratoare !* (subl. ns.). În serile lungi, cînd zăpada da tîrcoale pe la ușa chiliei mele, eu plecat pe masa de lucru, cu tîmplele prinse în podul palmelor, meditam la multe, la frumusețea poeziei antice, la budism, la *Psalmii* lui David ; unde sînt acele vremuri de dulce reverie, de sinceră iubire, unde femeia era o zeiță aromată cu miresme orientale de poeți curtezani.“ [448] Expresia cotidiană a acestui sentiment are însă inconveniente în societatea ieșeană, asupra cărora Veronica îi atrage atenția destul de convențional într-o cunoscută scrisoare. Depărtarea, uzura gazetarului de la *Timpul* laolaltă cu prietenia amoroasă pentru Mite Kremnitz par să fi încețoșat în anii bucureșteni următori imaginea Veronicăi, devenită liberă tocmai atunci. Într-adevăr Mite avea orgoliul

Scanned with OKEN Scanner

justificat de a rememora tiradele romantice ale poetului, admiratorul ei platonic : „Cînd ne revăzurăm, în tăcere hotărîrăm să ne iubim unul pe altul ca doi copii ; el îmi spunea c-ar vrea să mă răpească și să mă ducă departe și ce frumos ar fi dacă amîndoi am fi fost copii de țigan, liberi pe cîmpia înnegrită“ [449]. Cu toate acestea, episodul Mite se încheie precipitat, fără a lăsa urme durabile, în timp ce poetul îi adresează Veronicăi o nouă scrisoare pe ideea predestinării romantice : „Tu știi, dulce și nobilă amică, că în sentimentul care-ți vorbesc nu e nimic banal, care să aibă ceva comun nici cu teoria plăcerii, nici cu platitudinea unei tinereți necorupte. Nici tinerețea, nici frumusețea ta, nici virtuți sufletești, nici grații fizice nu au fost cauza acelei simțiri care au aruncat o umbră adîncă asupra vieții mele întregi. Adesea există enigme matematice, pentru a căror deslegare își trebuie o cifră cunoscută ; adesea, un complex de cazuri se desleagă prin o singură cauză cunoscută. Astfel, viața mea, ciudată și azi și neexplicabilă pentru toți cunoscuții mei, nu are un înțeles fără tine. Nu știu de ce ești o parte întregitoare a tuturor gîndurilor mele, nici nu mă preocup s-o știu, căci nu mi-ar folosi nimic. Dar este o legătură cu tine neexplicabilă, de nu între viața ta și a mea și răsuflarea ta pe pămînt. Veronica — e întîia dată că-ți scriu numele și cutez a-l pune pe hîrtie — nu voi să-ți spun, dar tu nu știi, nici poți ști cît te-am iubit, cît te iubesc. Atît de mult, încît mai bine aș înțelege o lume fără soare, decît pe mine fără ca să nu te iubesc.“ [450]

Desigur, această frumoasă declarație platoniciană și care așează iubirea lui Eminescu pentru Veronica alături de aceea a lui Novalis pentru Sophia, a lui Byron pentru Augusta Leigh, a lui Hölderlin pentru Diotima (Suzana Gontard), a lui Lamartine pentru Elvira, pare contrazisă de alte pasiuni meteorice. Pe de altă parte, însăși Veronica primea reproșurile justificate ale inconstantului ei poet. Rămîne însă, dincolo de cazuistica pro sau contra Veronica, importanța literară a acestei legături, care a amplificat sunetul poeziei eminesciene, făcîndu-l mare poet romantic al iubirii tragice dominată de imaginea

Scanned with OKEN Scanner

blond-veroniană plutind „pe valurile vremii". Cît privește geneza eminamente subiectivă a mitului eminescian, el va uni totdeauna, dincolo de disputele biografilor și istoricilor literari, cele două nume într-un cuplu etern. Damnarea acestei iubiri smulge accente lirice chiar și clasicului Șerban Cioculescu, dovadă tirania acestui mit romantic. „În fond, scrie criticul, două ființe deopotrivă lipsite de noroc, a căror conjuncțiune astrală, în tăinuitul horoscop al destinului, n-a fost să fie definitivă decît prin moarte și prin dublul medalion al amintirii noastre, care-și interzice libertatea de a judeca după codurile unei morale filistine." [451]

Pe de altă parte, acest eros eminescian complinește vocația damnării, în care se adună toate datele abisale ale destinului său. Una din cele mai dureroase scrisori ale poetului, din 1882, conjugă mărturia iubirii cu aceea a fatalității adverse: „...Bolnav, neavînd nici o poziție socială sigură, prin care să-ți pot pregăti un trai modest și poate fericit alături de mine, sărac, precum bine știi că sunt, și avînd pururea grija zilei de mîne, tu crezi că eu aș putea fi atît de nelegiuit să pot veni lîngă tine și să nu vreau să viu. (...) În momentele în care-mi simt nefericirea și slăbiciunea de caracter, în momentele în care văd că nu sunt bun de nimic în lumea aceasta și că în zadar trăiesc, atunci cînd sunt descurajat și sătul de viață, te-am rugat, femeie dulce și fermecătoare, să ierți că am îndrăznit a te iubi, să ierți că am aruncat această umbră de mizerie asupra vieții tale, care după caracterul tău trebuia să fie veselă și luminoasă." (Evident, există și aici o antinomie între introvertire și extravertire funciară.) „Eu nu tăgăduiesc că am făcut o crimă iubindu-te, o crimă ce zilnic o expiez. (...) Eu din parte-mi te asigur de un lucru, eu nu te voi uita niciodată. Tu ai fost și ești viața mea, cu tine s-a început și s-a încheiat, (...) tu rămîi în mintea mea și în sufletul meu ceea ce ai fost totdeauna: visul de aur al vieții mele, singura mea aspirație și viața cu tine e singura mea speranță. De aceea nu-mi face imputări nedrepte. Oricînd, oriunde s-ar ivi putința de a fi unul al altuia pentru totdeauna voi primi-o cu plăcere, oricînd va fi culmea fericirii mele de a fi împreună. De ce vrei să fii în

contra imposibilității materiale ? Nu pot face nimic și mă lupt în contra ei zadarnic și fără chip de a o putea învinge.“ [452]

Pare după unele mărturii că picătura ce a umplut paharul în 1883 a fost știrea despre o nouă infidelitate a Veronicăi ; prin urmare lunga agonie a celor șase ani de infern s-ar datora întrucîtva și acestei iubiri damnate, pe care Veronica a expiat-o printr-o moarte cum nu se poate mai potrivită pentru un mit romantic peren.

În ce privește damnarea lui Eminescu, Poetul absolut și național, ea cuprinde o ultimă secvență, de un simbolism sfîșietor, care nu figurează în obișnuitele biografii, și pe care am aflat-o în paginile d-rului I. Nica, bogate în documente inedite. Fapt e că analiza anatomică a creierului, întreprinsă de profesorul Gh. Marinescu, și care constata adîncimea circumvoluțiunilor și volumul de 1.400 gr., consemnează, pe lîngă semnele meningitei și a encefalitei, „starea de descompunere (...) datorită (...) căldurii celei mari“. Explicația stupefiantă este că „o îngrijitoare uitase pe fereastră în bătaia soarelui de iunie creierul lui Eminescu, care s-a alterat, astfel încît a trebuit să fie aruncat în lada cu rămășițe, frunze și ingrediente“ [453]. (Expertiza lui Marinescu a urmat după recuperarea acestuia.)

Concluzia se impune de la sine : în pofida rigorii și detașării cercetătorului, mitul lui Eminescu, sacralizat de geniu, nebunie, iubire și moarte timpurie, rămîne un mare mit romantic.

POEZIA CA REGALITATE : ALEXANDRU MACEDONSKI (1854—1920)

S-ar părea că după monografia lui Adrian Marino [454], care egalează valoric scrierea călinesciană dedicată lui Eminescu, despre viața lui Macedonski n-ar mai fi nimic de spus. Spiritul exhaustiv al autorului a epuizat sursele existente și a interpretat totul ; personajul recompus cu

Scanned with OKEN Scanner

comprehensiune dar și luciditate se impune printr-o veridicitate complexă. Plecînd de la această monografie — și cum s-ar putea altfel ? — năzuim totuși să accentuăm structura romantică a acestui caracter, dincolo de diacronia obligatorie în cazul unei *Vieți*.

Himera puterii, a regalității eufemistice de compromis, singura posibilă în lumea balcanică pare a fi stimulat strămoșii de parte bărbătească ai poetului prin mitul lui Napoleon. Ei îi transmit vocația aventurieră a bunicului Dimitrie Macedonski, amestecat destul de confuz într-o răscoală antiotomană, a lui Kara-Gheorghe, o revoluție, aceea a lui Tudor Vladimirescu, într-un complot, al lui Mitiță Filipescu, finalizat, cel din urmă, printr-o detențiune la Snagov și Plumbuita, alăturîndu-i astfel numele de cel al glorioșilor pașoptiști. Dar mai cu seamă tatăl, militar de carieră, pare a fi adoptat tacit același mit personal, stimulator al ambițiilor sale sub umbra protectoare a acelei „Armoire Rogală", copiată sau ajustată la Kerson, și care ne sugerează similitudini genealogice cu prințul „Dieu-donné" Hasdeu. Alexandru D. Macedonski pare să fi avut intuiția părintelui său care-l căutase pe Tudor, aflîndu-se și el, cînd trebuia, în preajma lui Cuza. Rangul de „ministru de resbel" îi dezlănțuie vocația napoleoniană a fastului, și Adrian Marino evocă memorabil plimbarea generalului Macedonski la șosea, într-o trăsură de lux și un fecior înveșmîntat cu „frac verde, galonat cu argint, jiletcă roșie de postav, ghete galbene, nasturi de sidef" [455]. Nu mai puțin strălucitoare sînt deplasările sale la moșiile Pometești și Adîncata, cînd la trăsură se înhamă 12 (!) cai de poștă. Dizgrația, un soi de exil la moșie, îl înnăcrește ca pe un Napoleon la Sf. Elena. Scurta sa revenire sub conservatori, în 1869, atacul liberalilor se soldează cu, (scrie Marino, prinzînd caracterul personajului) „o proclamație napoleoniană" de adio către oșteni. Moartea sa misterioasă, zvonul unei otrăviri pot determina alte similitudini cu mitul istoric ce domină secolul. Mama poetului, născută Pîrîianu, adaose acestei fibre fantast-bovarice însetate de putere o sentimentalitate tandră și conștiința

damnării. Frumosul „Praporgic“ Al. Macedonski îi cuceri „anima“ feciorelnică, „zvînturată“ curînd de trădări, pe care ea le numește eufemistic în *Jurnalul* ei, „furtuni“. Comportarea asprului ei soț n-o împiedică totuși să-l apere cu trupul ei în fața ostașilor revoltați la Ocnele-Mari, strigînd ca Ana Ipătescu : „Trageți !“.[456] Deși ea crede într-un destin „fatal“, nu leapădă orgoliul nobiliar, călătoriile în străinătate, fastul, semănînd prin aceasta cu soțul ei, care moare înainte de a-și vedea risipirea moșiilor și decăderea familiei [457].

De o fragilitate fizică extremă (și Maria Macedonski se declara „frelă“), oprimat de un părinte autocrat cu mentalitate feudală chiar dacă împărtășindu-i de timpuriu ambițiile senioriale, Alexandru Macedonski copilul evada în paradisul de la Pometești și Adîncata, Ipotești săi, cufundîndu-se într-o suprarealitate cu efluvii muzicale. Zestrea genetică maternă unită probabil cu spaimele în fața izbucnirilor imprevizibile ale tatălui îi dădură alura de adolescent romantic nevrozat despre care vorbește Adrian Marino, conducînd mai tîrziu la orgoliu exacerbat și violențe nereprimate. Abordarea timpurie a poeziei fusese stimulată tot de Maria Macedonski, prima sa Muză literară, care-i corecta poemele fiindu-i „geniul cel bun, energia și virtutea“ [458].

Cu timpul, descinderile în *eu* par a se împuțina, și tînărul Alexandru Macedonski devine un extravertit, dornic de amiciție tandră, de confesiuni, amplificîndu-și după ostracizarea și moartea tatălui mania persecuției și orgoliul vindicativ. Lecturi întîmplătoare, nesistematice, o concentrare dificilă asupra studiului (nu numai în sensul școlarității) subliniază apropieri caracterologice față de C.A. Rosetti, C. Bolliac, și discrepanțe nete față de Bălcescu, Eminescu. Formația intelectuală, din păcate, va fi subordonată trăirii active, frenetice, prin care tînărul speră să cucerească puterea, modificînd realitatea burgheză pe care o disprețuiește atît ca Prinț Rogală, cît și ca poet genial ce debutase la 16 ani în *Telegraful român*. Vocația aventurii, această modificare a lumii prin inițiativa unui eu frenetic, începe cu cavalcada byroniană în care, după propria mărturie, el „se simțea

Scanned with OKEN Scanner

cuprins de beţia goanei (...) şi o nemărginită dorinţă de neatîrnare“ [459]. Selectarea din această epocă a lui Byron drept model existenţial (sincron, dealtfel, tuturor romanticilor de după 1848), pînă a se simţi „fiu al lui Lara“ se suprapune la Macedonski cu un hedonism identificat cu tensiunea existenţială, a cărei succedaneu şi ipostază defulatoare devine poezia. Invocarea lui Byron drept poet preferat, în 1892, după o *Odă* exaltată în *Literatorul* şi justificarea propriilor trame prin epica biografică a poetului englez, consemnează aceeaşi identificare. Oprobriul public pentru atacul macedonskian la adresa lui Alecsandri, distins cu premiul Academiei pentru *Despot-Vodă,* întîmpină din partea poetului exemplul lui Byron ostracizat de *Revista din Edinborough.* Hotărîrea de a părăsi România după nefericita epigramă Eminescu va fi însoţită de aceeaşi motivare la persoana a III-a : „Ca Lord Byron, izbit de patimile strigătoare ale contemporanilor, de-aproape 6 luni a părăsit România cu nestrămutata hotărîre de a căuta să se stabilească la Paris“ [460]. Cunoaşterea amănunţită a vieţii byroniene îl făcea, desigur, să stabilească, în dorinţa de a deveni un mit romantic al existenţei româneşti, noi şi noi similitudini. Byron era un fervent călăreţ, avusese prietenii tandre şi admiratori la Harrow şi Cambridge, nutrea orgoliul blazonului normand al Byronilor, era un mare pelerin sudic ca Childe-Harold, va anatemiza parvenitismul burghez în parlament, va publica foarte tînăr *Hours of Ideleness (Ceasuri de răgaz,* titlu parafrazat de C.A. Rosetti) volum juvenil, trăirea sa va pendula între ură, sentimente vindicative pentru „cantul britanic“ şi iubire, între poezie şi aventură a existenţei pentru a ancora în sfîrşitul apoteotic de la Missolonghi. Ei bine, Macedonski şi el călăreşte frenetic, la Pometeşti şi Adîncata, se declară Prinţ Rogală iar pentru paşaport semnează A.A. *de* Macedonski (ca Pierre *de* Pojénar în 1830 !). Bănuit de ftizie (ascedent romantic asupra lui Byron, care-şi dorise în van această nobilă maladie !), aleargă în Italia, la Riva spre măslini şi portocali, în Elveţia, către lacul Leman cu „ţărmurile de-aur“, Florenţa, şi desigur Veneţia, reeditînd traseul byronian. Dealtfel aici se mărturiseşte chiar a fi un

Scanned with OKEN Scanner

Childe-Harold, „cu ochi de demon tînăr bronzat de soarele Mediteranei, nespus de atrăgător“ [461]. Erosul fervent al lui Macedonski se va concentra și el în perioada italică urmînd satanismul byronian, prin amintirile unor numeroase muze ca Celestina sau Louise Daudet, iar cele două călătorii sudice vor rămîne de aici încolo izvorul beatitudinii, amintirea unui tărîm ideal, întrucît ca și Byron sau Alecsandri, Macedonski este un solar. Nevoia prieteniilor tandre cu propensiune platoniciană îi vor puncta existența, căci este (poetul preferă în evocările sale din *Cartea de aur*, persoana a III-a) de timpuriu un „*charmeur*, cu o mare putere de atracție pentru firile tinere și visătoare... ochii săi hipnotizează“ [462]. Ca și Byron către Lordul Clare, el dedică versuri unor conșcolari : („Pentru mine erai zeul unui mit olimpian“ (...) „Și de care al meu suflet iubitor se-amorezase“). Urmează prietenia cu tînărul florentin, marchizul Ricardo Bergamasco, cu plimbări pe țărmurile înfloritului Arno, poezii dedicate acestuia și moartea intempestivă a italianului. Corespondența aprinsă cu Traian Demetrescu, schimbul de fotografii între poetul ftizic și tînărul său maestru, cultul efebului-poet în cenaclu indică tipologia conturată (am mai notat prietenii asemănătoare și la C.A. Rosetti și V. Alecsandri). Extrem de congruent celui dintîi care visa în revoluție o conjurație a cîtorva tineri de geniu, Macedonski vrea să modifice prin aceleași mijloace viața culturală a țării : „Să mă adun cu cîțiva tineri, prieteni buni, inteligențe cutezătoare, și cu ei împreună să pun la cale pămîntul și cerul“ [463]. Aventura politică macedonskiană începe cu poezia antimonarhică *10 mai* urmată de strategica plecare în Italia, continuă cu articolele fulminante pentru libertatea presei (dezideratul tuturor pașoptiștilor) în *Oltul*. Detențiunea de trei luni la Văcărești, poetul o consideră, ca și Bolliac, o ilustrare menită „să-i dea o strălucire și mai mare“ [464], iar eliberarea și delirul public, o culme a gloriei. Posturile deținute, cu excepția decorului sudic din Hinov și Insula Șerpilor, stimulatoare poetic, nu-l vor mulțumi nici pe el și nici autoritățile liberale, precipitînd sfîrșitul carierei sale politice cu un început atît de promițător. Caracterizînd-o, pe aceasta din urmă, Adrian Marino află „avînturi de esență ro-

Scanned with OKEN Scanner

mantică, lirică, adesea utopică, urmate curînd de mari și grele înfrîngeri.[465] Fronda politică se conjugă atunci cu poza vestimentară, de care sugestia lui Byron nu pare străină, deși toți bonjuriștii noștri o adoptaseră în preajma lui 1840. Dandysmul macedonskian constă în compunerea unei ținute frapante chiar la întoarcerea sa din Italia, semănînd cu tînărul Proust, Gabriele D'Annunzio sau Huysmans, Flaubert și Barbey D'Aurevilly sau astăzi Salvador Dali. „Era înalt, drept, brun, cu fața fină, săpată și emaciată. (...) „Pe stradă purta pălărie cu boruri largi, *sombrero*, sub care se revărsau plete mari, mustățile negre subțiri, cu vîrfurile ascuțite, agresive, așa îl reținu contemporanii[466]. Proaspăt întors din Italia, el conjugă această eleganță „fin du siècle" cu cravate extravagante, ca altădată Gautier, și inele grele, masive, desigur unele false. Orgoliul vizibil părea unora infatuare, generatoare de dușmănii, altora, ca Cincinat Pavelescu, semn al genialității : „Siluetă aristocratică. Eleganță nativă.(...) În caracterul general al chipului, ce predomina, era o melancolie genială (...) Fruntea o ridica cu o mîndrie sfidătoare"[467]. În fine, tot ca paralelism byronian se poate interpreta intempestiva și neselectiva publicare a *Primei verba* (1872) în care scuza tinereții va fi fost iarăși tributară poetului englez.

Dar Macedonski este un Byron lipsit de un Missolonghi, adîncindu-și și cultivîndu-și sentimentul damnării devenit în cele din urmă organic. Calea sa de accedere către această vocație voluptuoasă și amară a romanticilor va fi poezia, la început succedaneu al aventurii existențiale, pentru a deveni în cele din urmă rațiunea sa de a fi. Energia lui Macedonski se concentrează, reorientîndu-se spre o astfel de regalitate himerică, păstrîndu-și în condițiile istorice date atributele anterioare : orgoliul, spiritul vindicativ, dorința de întîietate, propensiunea spre violență. Renunțînd la parvenirea fructuoasă pentru alții, inaccesibilă acestui Don Quijote, prin carieră politică, el acceptă heraldica fascinantă a boemei literare. Decizia este surprinsă în motivațiile ei psihologice de către Vladimir Streinu : „El merge socialmente în adevăr către abisul celei mai negre boeme, dar puterea luase pentru

Scanned with OKEN Scanner

el mai de mult și ia încă o dată chipul gloriei literare, în direcția căreia își aruncă acum Macedonski rezerva de energie a spiței.[468] Opunîndu-se ca geniu platitudinii burgheze pe care o sfidează de pe tronul său himeric, poetul trăiește drama subterană a dihotomiei dintre existența sa reală, cu mizeria mutărilor succesive din casă în casă ale numeroasei sale familii, penibile expediente, și Fata-Morgană a Mekăi, „cetatea din vise", al cărei Emir se visează. Înfrîngerea sa de către filistinii parveniți în planul social și fragilitatea regalității bănuită iluzorie, asaltată de atacuri dușmane, explică abolirea damnării ca *mască* a răului de secol, și contopirea ei cu *eul* cel mai adînc, cel mai autentic al poetului — izvor al întregii sale poezii. Tudor Vianu, debutant sub auspiciile *Literatorului*, intuise cel dintîi acest mecanism macedonskian tragic, văzînd cum „o vastă zare meditativă se desfășoară în jurul sufletului său nefericit și îndurerat, plin de trufie și bucuros să lupte, dar înfrînt mai dinainte de propria lui fantezie nărăvașe"[469]. Proiectîndu-și damnarea în temporalitatea inversă poetul își stabilește nașterea sub zodii nefaste, fiind „un urgisit", „un proscris" (alt ingredient byronian). Atacurile sale intempestive la adresa celor mai mari contemporani ai săi — Vasile Alecsandri și Mihai Eminescu, îl fac într-adevăr poet blestemat, „paria", „*fuit* poeta", „răposatul Macedonski", „Contele de Geniadevski", „Macabronski", sub pana scribilor infinit mai meschini. Orgoliul și complexul genialoid asigură în aceste condiții gloria „deplină prin colosalele furtuni ale vieții mele"[470]. Exilul nu este în aceste condiții decît expresia damnării și a orgoliului ulcerat, cînd Macedonski se decide să obțină, cu *Thalassa* și *Lefou ?*, un nou renume european. Eșecul dureros, „acea sărăcie ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă" îl fac în cele din urmă să se identifice cu ultimul său mit personal — cel dantesc, mit romantic al lui Byron în egală măsură, — exilatul, proscrisul, genialul florentin. Plasîndu-se în seria istorică a pașoptiștilor în care vede, ca și Eminescu, pe predecesorii săi veneraţi, apropiat ca temperament vindicativ și operă de Heliade, Macedonski extinde pecetea damnării lui Dante asupra romanticilor români. „În Ion-Heliade Ră-

Scanned with OKEN Scanner

dulescu, în D. Bolintineanu, în C. A. Rosetti — acesta din urmă fugind în 1848 pe jos din București, cu soția, tîrîndu-și după ea pe copiii mici și ținînd în brațe pe unul care îl alăpta, — pe N. Bălcescu, murind în exil, — în mine însumi poate, silit să-mi părăsesc de două ori țara din cauza prigonirilor în unii ani, neavînd nici pîine pe care să le-o dau copiilor — cît și mulți alții — în N. Nicoleanu, tăindu-și gîtul din cauza mizeriei și înnebunind apoi — am văzut tot atîtea suferințe dantești" [471].

Cu atît mai strălucitor își împodobește Macedonski-Emirul, un voluptuos al exotismului romantic, evadarea sa himerică. Revista și cenaclul „Literatorului" par o organizație carbonară cu filiale și propagandă prozelitistă, o vastă conjurație pentru înscăunarea geniului, pentru instaurarea lui Alexandru Macedonski în tronul literelor române. Salonul cenaclului, ritualul care i-a impresionat pe toți participanții, pînă la anihilare, rămîn emblematice pentru poezia romantică văzută ca regalitate. Capitolul XI, *Cenaclul,* din cartea lui Adrian Marino contrage întregul sens al existenței macedonskiene, lumea sa — singura — construită conform aspirațiilor sale. Interioarele „fin du siècle", de rafinamentul unui D'Anceintes, din str. Dreaptă sau str. Frumoasă 42 frapează prin jocul culorilor și luminii descrise în baza mărturiilor de Adrian Marino în manieră călinesciană, cu un accent și mai mare asupra cadrului ireal, obsedant chiar și la lectură. Draperiile roșii, izomorfism al sîngelui vital, după explicația poetului însuși (simbol frecvent în *Thalassa),* fotoliile cubice cu perne roșii, candela roșie, tablourile lui Alexis reprezentîndu-l pe maestru dau impresia unui dom sacru, peren, al poetului. Bustul lui Dante consacră dublul său mitic, dar centrul încăperii este desigur tronul, un tron autentic cu două trepte, cu sculpturi pe spătar reprezentînd scene din *Thalassa.* Din acest tron regal maestrul își citea marile poeme, cel mai frecvent *Noaptea de decemvrie,* deschizînd astfel ședințele. Tot Tudor Vianu, participantul tînăr de atunci, rememorează „mîinile împodobite de pietrele prețioase ale închipuirii sale, fumînd una din nenumăratele țigări care l-au ucis pînă la urmă, privind peste oameni și lucruri cu ochi în cari unduiau marile lor ape adînci" [472]. Partea a doua,

Scanned with OKEN Scanner

lecturile tinerilor, urmau după invitația sacerdotală a maestrului : „Poetul este un rege și i se cuvine un tron". Poemul care stîrnea rezonanțe deosebite era răsplătit în modul califilor fabuloși ai Orientului, cu pietre prețioase (în fapt sintetice, fabricate de Nikita, fiul poetului), însoțind invitația : „Ține, tinere, această piatră scumpă din partea lui Al. Macedonski, drept talisman al admirației mele pentru versurile dumitale divine" [473]. Aceste amintiri păstrate de debutanții pe atunci Al. T. Stamatiad, M. Cruceanu, ginerele poetului, Mircea Demetriad, Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Pillat, Tudor Vianu, conturează imaginea celui mai romantic salon al poeziei române. Portretul magistrului din ultimii ani este al unui rege obosit de regatul său morganatic : „Egolatru, vindicativ, inaccesibil, purtînd eterna sa mască fatală, adulator plin de ceremonie solemnă, în prada unei penurii suportate cu mîndrie rece, jignită, de aristocrat plictisit de astfel de detalii meschine, magistru patern..." [474]. Trupul său asediat de mulțimea de maladii pare a fi emaciat și de nobila ftizie, care-i dădu diafanitate caracteristică și voința de a apărea în fața vizitatorilor pioși, nu numai cu romantica-i lavalieră cu safirul fals, ci și cu toate inelele grele. Visul de a fi îngropat la Invalides, lîngă Napoleon, mărturisit prietenilor [475], marchează complexul său regal tributar megalomaniei morganatice a spiței macedonskiene. Dorința ultimă a muribundului, rozele cu parfumul lor baroc, corespondent artificiului său existențial, sînt rozele de Șiraz ale Orientului, înlocuite în acel noiembrie predestinat, cu esență de roze cumpărată de la spițeria din colț.

TITANUL ȘI APOSTOLUL : NICOLAE IORGA (1871—1940)

Chiar dacă dincolo de hotarele secolului XX, personalitatea tumultuoasă a lui Nicolae Iorga continuă atît vocația titanică și vindicta lui Heliade, Hasdeu, Macedonski, cît și mesianismul pașoptist și eminescian. Vocația

Scanned with OKEN Scanner

sintezei îl apropie mai ales de Hasdeu pornind de la preocupări literar-estetice la aceeași vîrstă adolescentă, pentru a îmbrățișa ambiția de a descoperi „sufletul" istoriei și a-i da „senzația de viață" privind aria națională și universală. Documentul și erudiția prilejuiesc reconstituiri paleontologice, portrete servite de un viguros și retoric talent literar ; sinteze uriașe cum va fi *Istoria românilor* își vor alătura drame precum *Fratele păgîn* sau *Doamna lui Ieremia*. Epigrafie, istorie literară și comparată, cercetări ale vechilor instituții, dar și nevoia memorialisticii de o mare tensiune lirică pe lîngă poezie, la început eminescian-romantică, apoi moralizatoare și gnomică, mărturisesc tendința acestui eu expansiv de a *întemeia* în orice domeniu.

Această lucrare a unui geniu de tip romantic coexistă cu conștiința de a fi un Erou extravertit al existenței urmărit de „complexul mesianic" (Valeriu Râpeanu în studiul introductiv la N. Iorga, *O viață de om,* Ed. Minerva, 1972). În ființa sa rezidă destinul patriei, sentiment pe care îl supralicita și C. A. Rosetti, Iorga afirmînd „ministerul național nu e de făcut ; singurul care l-ar putea face, eu, nu e dispus". Tot în *Memoriile* privitoare la perioada finală, amestecul în „hărmălaia" politicianismului se motivează prin „îndeplinirea unei stricte și grele datorii față de țară". Chiar teoria lui Carlyle îi este istoricului cunoscută, (există chiar un anume articol în temă), el numind-o în aceeași biografie, „acea carte epică despre Eroi", menționînd altădată momentul receptării : „atunci l-am primit în suflet pe Carlyle". Precizarea afectului însoțitor garantează ideea identificării. Istoricul se alătură implicit unor eroi ai istoriei naționale ca Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, căutători ai sprijinului mulțimii, întrucît, scrie el, „nici un om mare nu e așa de mare, încît el singur să poată îndeplini o operă mare". Un asemenea Erou s-a decis a deveni elevul intern bîntuit de foame și aspirații titanice de la Botoșani și Iași ; nu credem de aceea că evocarea lui Napoleon „cu viță rebelă pe frunte și cu dominatorii ochi albaștri" să fi însemnat o oarecare rememorare de întîmplătoare litografie. Eposul marei revoluții, „pasiunea franceză pentru

Scanned with OKEN Scanner

baricade", ura pentru constrîngerea ruginită a școlii, — „o Bastilie murdară", orgoliul de a fi însemnat cu un har preexistent, „fărmecat", adîncesc în sufletul lui Iorga senzația de paria condamnat la foame perpetuă, la înjosiri din partea rudelor bogate și chiar a profesorilor binevoitori. Astfel se explică (subiectiv) ideile prosocialiste apropiate de *Contemporanul* lui Gherea, spre a face loc unui cult al țărănimii în lumină sămănătoristă, și „naționalismului" conjugat cu un apostolat al lui Iorga însuși pe deasupra tronului și al partidelor. De la început orgoliul se ulcerează prin sărăcie (sentiment care îl apropie și pe Camil Petrescu tipologiei romantice) ; expresia antinomiei va fi frecvent hugoliană, retorică : („O, teribilul sentiment de a te simți miluit și de a nu putea să scapi din lumea care se uită la tine cu silă sau cu o compătimire care doare și mai rău !"), fie concentrată metaforic : („rana mîndriei"). Geneza unui eu astfel predestinat de a fi intempestiv și de *a lupta* (cuvînt-cheie în biografia lui Iorga), implică ereditatea sa de excepție, „sîngele", tot romantic, acuzat de Byron și de Hasdeu. El aparține, în cazul lui Iorga, tatălui, trăgîndu-se „de la Adriatica", un „Galeongiu" nutrind „voluptatea de a birui", dar și mamei, o rafinată Arghiropol, traducătoare din Musset, care îi aduce „acel Bizanț nou" dinspre „împăratul din veacul al XII". Ascendența regală în căutarea căreia Iorga se întîlnește cu Hasdeu și Macedonski, îl face să-și declare în retorica sa unică, natura psihismului : „Și cum să nu fiu *romantic* (s. ns.), precum mi se aruncă în față cu o brutalitate de rîndaș (...), cum să nu fiu astfel atunci cînd trece subt condeiul meu acea istorie a vechii Moldove, în care neamul meu se suie așa de sus pentru ca, și prin Arghiropoli, continuatori prin căsătorie ai Mavrocordaților, iar aceștia, prin femei, mlădiță a însuși lui Alexandru cel Bun, să simt în mine zvîcniri a căror origine mă sfiesc s-o spun ?"

Și totuși, extrem de frecventă în tinerețea lui Iorga, negarea romantismului existențial, politic și literar se justifică prin identificarea celui din urmă cu marca formală, cu exacerbarea futilă a afectului și efectului. Cu atît mai autentic se simțea, probabil, savantul ca Erou romantic prin structura profundă a eului, permanență a persona-

Scanned with OKEN Scanner

lității sale pînă la sfîrșit, cu atît mai vehement abjura de la apartenența sa genuină. Acest caz de automistificare pe care-l putem apropia de polemica antiromantică a lui Byron, devine tot mai limpede în a doua parte a vieții, cînd Iorga conduce o mișcare de tip romantic atît în politică și ideologie, cît și în idealul unei literaturi paseist-naționale. Negarea revoluției franceze se înscrie în aceeași curbă. Oricum, aventura existenței și a cunoașterii titanice încununată printr-o moarte de martir după un apostolat al „naționalismului" proiectează în istoria culturii românești acest destin de Erou romantic, inextricabil mitic. Adolescența școlarului de la Botoșani și Iași, alcătuind proiecțiile cele mai subiective ale masivei biografii și tocmai de aceea cele mai pregnante artisticește, fixează premisele personalității în acest sens. Elevul Iorga se singularizează prin ostentația decrepitului și o amplă podoabă capilară, semn tradițional al genialității romantice, ceea ce motivează epigrama colegială :

Vezi acolo o căpiță de păr des nepieptănat ;
Ea ascunde supt povara-i un cap mare de-nvățat.

„Morbidezza" și paloarea, privațiunile de tot felul justifică, unite cu structura tipologiei, obsesia ftiziei. Astfel „sălbatecul cu căciulă, guler ridicat și ochelarii fumurii", „ipohondrul care întreba de două ori pe lună pe bunul doctor Riegler dacă moare ori nu moare" notează de zeci de ori stingerea suavelor fete de prin vecini sau aceea a profesorilor Lucescu, Ranet, Antoniade. Moartea în sine, misterul ei insondabil, glasul morților în ființa biologică și spirituală a tînărului de geniu sînt preocupări și teme curente ; harul însuși, îi apare lui Iorga preexistent, el avînd senzația de *a ști* aprioric, printr-un fel de metempsihoză implicită. Dar întrucît devorarea romantică nu exclude poza de dandy, Iorga trece și el prin aceasta, arborînd „cilindrul cu opt reflecte" ca student, iar apoi, ca Heliade sau ca C. A. Rosetti, „o demodată pelerină gri", și ca Macedonski, „o pălărie calabreză". La bătrînețe Iorga afișează învolburata-i „barbă sură" prin care aduce cu Hasdeu, semn al „eruditului din epoca romantică", așa cum scrie Iorga însuși, portretizîndu-l pe V.A. Urechia. Fronda nu-i lipsise, nici ea,

Scanned with OKEN Scanner

precocelui tînăr, întrucît pomenește cu orgoliul sexagenarului memorialist, eliminările succesive pentru irepresibilu-i orgoliu și sfidarea codului didactic. Erosul reprimat sever în favoarea vocației nu va fi fost absent, dovadă notații incidentale despre „lenjerese" ispititoare din anume mahalale moldovenești, accesibile teribililor studenți, iar expresia paradoxală a refuzului de odinioară poate fi introducerea uniformei obligatorii pentru dăscălițe de Iorga, ministru al Instrucțiunii. Fundamentală rămîne însă descoperirea vocației spirituale derivînd dintr-un eu în irepresibilă expansiune vizînd gloria actuală și postumă, rezultantă a pionieratului și unicității. „Dorința de manifestare, se explică Iorga, în care asigur că nu era nici o vulgară ambiție, nici acea puerilă vanitate care știe să găsească alte drumuri pentru o notorietate zgomotoasă, dar lipsită de orice valoare, ci sentimentul că am de spus ceva care nu s-a spus și care, așa cum mă făcuse firea și împrejurările, nu se poate spune chiar în același fel de alții". Explicabil, istoria, tărîmul esențial al lui Iorga, va fi considerată *artă* în căutarea imaginarului uman, acea „carne" ca la Michelet. Titanismul prezidează toate întreprinderile ce urmează. *Pesimismul la artist,* eseul precoce, tindea să explice mecanismul interior al creatorului, urmaseră dizertații în elenă și latină, răsfoirea febrilă a arhivelor europene în căutarea călătorilor străini în Principate și a acelor români de dincolo de hotare, a eroilor de istorie medievală de aici și din Europa, proiectarea sintezelor despre români și latinitate pentru uzul străinilor în contextul istoriei universale, — opere specioase de tot felul alături de monumentala *Istorie a românilor*. Opera impunea desigur vieții lui Iorga în ritm aiuritor, în care trebuiră să încapă zecile de conferințe românești și sorbonarde, tipografia de la Văleni, (un soi de falanster romantic) și corecturile șpalturilor făcute prin hoteluri, între două trenuri, pentru a nu mai vorbi despre *Sămănătorul* și *Neamul românesc,* cu campaniile lor demascatoare. Acest grandios Mesia utopic se exprimă stilistic într-o jurnalistică retorică, inflamantă, cu modèle evident pașoptiste. Proclamația și conferințele sale au nevoie de o prealabilă racordare afectivă de tip romantic ; la catedră, Iorga uzează de o genială

Scanned with OKEN Scanner

truculență, magnetizînd amfiteatrul, în care un G. Călinescu pregătea atît celebrul portret al vorbitorului fulminant, cît și propria sa partitură retoric-didactică. Aceleași petarde se succed în Parlament, în fața Doamnelor române la Ateneu, printre țăranii ardeleni „sprijiniți în bote" sau în fața studenților de la Collège de France unde altădată vorbise Michelet, iar acum Iorga dezvolta teza etnogenezei latine a românilor. Jurnalistica lui Iorga are convulsii frenetice în care Tudor Vianu recunoștea urmele lui Heliade (*Arta prozatorilor români)* și eminesciene, de la *Timpul. Dumnezeu să-l ierte,* pamflet, necrolog și blestem, utilizează stilul biblic heliadesc spre a-i ținti pe vinovații de moartea răsculaților : „În vecii vecilor, scrie apostolul, cît va mai dăinui suflarea românească pe acest pămînt, să nu-i ierte Dumnezeu pe netrebnicii și făcătorii de rele. Să fie în casa lor atîta belșug ca în bordeiele celor ce au murit, atîta fericire în viața lor cîtă a fost în viața celor ce s-au zvîrcolit de gloanțe." (*Neamul românesc,* 87, 8 martie 1907). Ziarul îi este indispensabil temperamentului său inepuizabil, dedicat „acestei foi în care mi se rezumă acum toată viața".

Setea de acțiune, de aventură îmbracă la Iorga plăcerea călătoriei intempestive ; nici urmă de comoditate fizică la acest savant celebrînd „sfintele" sale cărți ! În uniforma ostășească de voluntar el aleargă în 1913 spre a vedea cu ochii frontul bulgăresc și holera, iar apoi Ardealul, Mărășeștii. Viața lui tinde a se contopi cu miezul de foc al evenimentelor, războiul, Unirea din 1918, după modelul acelor „sînte firi vizionare". Ca Eminescu, el organizează noua comemorare a lui Ștefan cel Mare în 1904 și aducerea moaștelor lui Mihai Viteazul în țară. Călătoria erudită, electorală sau exotică îi oferă intensitatea trăirii, ca și romanticilor englezi sau români de la începutul secolului. Descoperirea propriului eu afectiv se manifestă prin nota retorică și emoțională, dar și iubitoare de culori fastuoase prin care Tudor Vianu caracteriza „arta unui peisagist romantic" în același capitol dedicat lui Iorga din *Arta prozatorilor români,* și în care îl alătura lui Chateaubriand și Alecsandri. Veneția fascinant-picturală, patria electivă a lui Shelley, Byron,

Scanned with OKEN Scanner

Musset, George Sand, Chopin, D'Annunzio, îl exaltă pe Iorga în aceeași măsură, smulgîndu-i acorduri lirice (poeme) sau note erudite dedicate „acestui oraș unic pe care-l iubești cu totul altfel decît pe oricare altul în lume, chiar decît acela în care, fiind născut, ți-ai găsit chemarea și rostul vieții". Exaltarea Sudului, a luminii sale iradiante îi trezește un „sentiment romantic" mărturisit, încît, global, Franța va fi superioară Germaniei, iar în interiorul celei din urmă, Saxonia, Dresda însorită, vor întruni sufragiile istoricului în fața Berlinului geometrizat, cu muzeele adăpostite „supt frontoanele de un clasicism atît de țeapăn". (Mai puțin vibrase Iorga la pitorescul Nordului.) În egală măsură romantică, drumeția prin țară se orientează, cu sporul luciditătii erudite, spre specific și trecut ; făcută deseori pedestru, pe drumeaguri sărmane de țară ea este „o inițiere aproape completă în realitățile pămîntului românesc liber".

Iorga, titanul mesianic cu vocația luptei revoluționare, tună ca și predecesorii săi împotriva corupției politice dintre 1920—1930 propunînd reforme utopice de tip pașoptist, inacceptabile în jocul complicat al coroanei și al partidelor. El aruncă precum *Jupiter tonans* împotriva cinismului filistin burghez, vechi hrisoave cu Eroii Ștefan și Mihai, ideea purității sufletului țărănesc, virtuțile patriarhale, ca un urmaș eminescian, Dar, lipsit de abilitatea strategică a diletanților politici, violent și vindicativ în buna lui credință, Iorga pierde repede frînele guvernării. Evident, cel de al treilea Reich nu putea stîrni decît revolta omului pentru care încălcarea libertății este cea mai de neiertat apostazie. „Nu pot uita trecutul, scrie într-o însemnare N. Iorga, și nu mă pot învoi cu dictatura lui Hitler, ca unul care sînt legat de libertatea de gîndire, căpătată prin atîtea secole de luptă." Se simte în aceste rînduri adeziunea la principiile revoluției franceze trecute prin eposul pașoptist. Pe de altă parte acest umanist iluminat, titan român al rationalismului și al vocației universaliste, vede în miasmele degradante ale fascismului emanația abjecției instinctuale. Tot în cartea lui Mihai Stoian, *Moartea unui savant* (Ed. Eminescu, 1975) se inserează o însemnare — viziunea apocaliptică a subteranelor care irup la suprafață ; „Un duh sălbatec

Scanned with OKEN Scanner

a prins lumea întreagă și mințile potolite se opresc înspăimîntate în fața dezlănțuirilor de patimi și pofte, care seamănă cu zbuciumările pămîntului însuși atunci cînd în convulsii fantastice și-a spart scoarța, înălțînd din fierberea măruntaielor sale fantomele amenințătoare ale munților noi". (Metafora frecventă a vulcanului, semn, în retorica romantică a revoluției, are la Iorga conotația forței infernale malefice.) Începînd cu anul 1933, savantul trece la acțiune patetică împotriva „național-socialismului" și a Gărzii de Fier. Energia acestui „titan sălbatec" (definirea lui Prometeu în poemul său cu acest titlu) stîrnește, cum era de așteptat, ura bestială a celor demascați, dovadă o anonimă agramată care îl somează în următorul fel : „Domnule Iorga în drumul spre guvernarea României Partidul Totul pentru Țară nu se împiedică de nici o persoană oricine ar fi și oricît de suspusă. Acțiunea Dvs. contra Partidului Totul pentru Țară este îndreptată contra țării, că țara și-a pus nădejdea în acest Partid. Pentru aceasta vă considerăm un Trădător. Vă prevenim să vă astîmpărați. Contrar, «echipa morții Nr. 12» din Iași își va îndeplini misiunea cu care a fost însărcinată, adică suprimarea Dumneavoastră." Tot un document, de care dispunem datorită lui Mihai Stoian, fixează cealaltă secvență, tragică, arestarea lui Nicolae Iorga din 27 XI 1940, în casa umbrită de brazi din Sinaia. „La orele 17,30 s-au prezentat la vila profesorului Nicolae Iorga din Sinaia, 7 indivizi care au spus doamnei Ecaterina Iorga că sunt din Poliția Legionară a capitalei și au venit să ridice pe domnul Profesor pentru interogator". Cei 7 „au urmat pe servitoare pînă în birou, unde Profesorul lucra și fără opunerea acestuia, l-au ridicat". Cu o zi înainte cel pe care destinul l-a vrut Erou cu vocația morții fastuos-tragice își proiectase presentimentul sfîrșitului prin metafora prăbușirii unui copac regal : „A fost tăiat un brad bătrîn/Fiindcă făcea prea multă umbră/Ș-atuncea, din pădurea sumbră,/Se auzi un glas păgîn". Această emanație a tenebrelor aparține spiritului primar agresiv, întrucît „Moșneagul, stînd pe culme drept,/A fost la drum o călăuză/Și-n vremea aspră și ursuză/El cu furtunile-a dat piept".

Scanned with OKEN Scanner

Moartea lui Nicolae Iorga este a titanului și a apostolului încremenit cu mîna în semnul crucii. Documentul, procesul-verbal în urma descoperirii de la pădurea Strejnic, precizează : „Cadavrul prezintă trei plăgi orificiale (77 mm), prin armă de foc în regiunea pectorală dreaptă, deasupra mamelei, un orificiu prin armă de foc la nivelul unghiului intern al ochiului stîng, un alt orificiu în regiunea mijlocie a obrazului stîng. Moartea lui Nicolae Iorga, profesor universitar, în vîrstă de 69 ani, a fost violentă. Ea se datorează unor plăgi prin armă de foc, ale capului și trunchiului, cu distrugerea creierului și hemoragie internă".

Ca în cazul lui Eminescu, moartea tragică a acestui Erou de tip romantic pare o răzbunare a fatumului tenebros decis a suprima regalitatea spiritului nimicind tocmai creierul, vizat și de temnicerul lui Petrini (la Marin Preda), — creierul, sediu etern misterios și suveran al umanității. Năzuind într-un poem programatic să-și dureze „falnica statuie" din „marmura vieții", Iorga lasă posterității inscripția testamentară prin finalul cărții sale autobiografice : „Și așa stau (...) sigur și tare, mîndru, drept înaintea conștiinței mele și a judecății vremurilor". Este un portret al titanului și apostolului Nicolae Iorga, căruia moartea i-a adăugat aura de mitizare necesară unui Erou romantic.

Scanned with OKEN Scanner

7. CONCLUZII. STRUCTURA EULUI

Distanţa temporală şi într-o anume măsură inerţia didactică a conferit frecvent romanticilor noştri un lustru cenuşiu şi uniformizator. O anume viziune a istoriei literare i-a aşezat pe soclul consacrat clasicităţii, de pe care doar G. Călinescu i-a coborît, umplînd efigiile lor cu freamătul viu al sîngelui individual, pentru că în viziunea *Istoriei* sale ei reprezintă nu numai liste şi fişe bibliografice sau ansambluri de trăsături stilistice, ci şi fiziologii unice. Cele mai reuşite monografii contemporane îi continuă modalitatea, aşa cum am văzut. Această cale ni s-a părut şi nouă de la bun început mai propice intenţiei de a configura geneza psihosocială a romantismului românesc, considerînd că *a studia* o personalitate nu înseamnă *a o micşora*. Un alt efect al acestei abordări ne pare a fi sincronizarea tipologiei noastre mesianice, în pofida specificităţii indubitabile, cu miturile Europei romantice : Napoleon şi Byron, faţă de care cea dintîi nu se arată mai puţin reprezentativă. Şi, finalmente, existenţa sau non-existenţa *in facto* a romantismului românesc, îşi capătă astfel o justificare arhetipal-probatorie, prin fiziologie, paralelă discutării fragmentare a operelor, împărţite inerent între polarităţile clasic-romantic-preromantic-iluminist.

Dacă vom considera, o dată cu Gaëtan Picon, că romanticul este un excesiv în faţa presiunii realului trăind „sentimentul pur al existenţei eului“ [476], vom vedea că

Scanned with OKEN Scanner

vocaţiile sale fundamentale nu exprimă altceva. Fixarea şi investigarea acestora care ne aparţine (vocaţia aventurii, a Erosului, a damnării, a morţii şi la care George Gordon Byron a răspuns perfect ca prototip), au constituit şi testul aplicat romanticilor noştri. Sperăm ca rezultatele capitolelor precedente să apară în acelaşi sens, convingătoare. (Departe de á nega condiţionarea socială, un dat al viziunii materialismului istoric pe care l-am acceptat aprioric — vezi şi capitolul respectiv — am căutat să fixăm un anume tip de reactivitate etică, psihologică şi nervoasă determinată şi la noi de o anume epocă istorică.) E adevărat că tipologia însăşi are partizani şi adversari în literatura critică universală. Dacă Georg Brandés, Ricarda Huch, Albert Béguin, Paul Van Tieghem o consideră fundamentală pentru înţelegerea curentului, ba chiar extrem de fertilă artisticeşte, delatorii romantismului ca Pierre Lassèrre, Ernest Seillère o supun unui evident oprobriu cu motivaţii etice, alăturîndu-se lui Goethe în anatemizarea (ce e drept, tîrzie, mult după Werther !) „bolii“ romantice [477]. Cei enumeraţi acuză dezechilibrul psihic, psihologia aberantă, melancolia, astenia, instaurînd un punct de vedere sanitar, îngust ca orice dogmă didacticistă. Teza nu diferă în fond de incriminarea lui Eminescu, făcut responsabil, de către Gherea, pentru efectele postume ale poeziei sale. Dar mai importantă decît disputele, pro şi contra, ni se pare încercarea de a-l configura pe eroul român al epocii romantice.

Romanticul nostru pare mai conturat în ipostază de muntean, punînd asupra pleiadei paşoptiste pecetea pe care G. Ibrăileanu a deslușit-o în fervoare, deschidere culturală, preluare rapidă a formelor („modelelor“) străine, spirit incriminat de următoarea generaţie, a lui Titu Maiorescu, Eminescu şi apoi Iorga, în timp ce Macedonski o desăvîrşea pe cea dintîi. Fără a insista asupra unei geografii psihologice zonale, dar şi fără a-i nega dreptul la existenţă, vom adăuga o marcă a extravertirii care, cu excepţia lui Bălcescu (şi el extravertit cu intermitenţe în sensul patologiei ftizicului), rămîne vizibilă la toţi aceşti „oameni ai începutului de drum“, ba chiar şi la moldoveanul Alecsandri, pe lîngă numeroşii urmaşi. De

Scanned with OKEN Scanner

la C.A. Rosetti la Al. Macedonski frenezia existențială le dictează o participare, o implicare atît în destinul naţiunii, cît şi în trama individuală a psihologiei.

Adeziunea socială care unifică ideologia lor înrolîndu-i în rîndul „Frăţiei", al Revoluţiei şi al emigraţiei mesianice îmbracă un caracter napoleonian fără a contrazice orientarea patriotică fermă. Pentru aceste temperamente arzătoare, Revoluţia nu este mai puţin o aventură sublimă, o cruciadă, o cucerire a gloriei şi mitului postum. Ei îşi doresc o moarte eroică, pe cîmpul de luptă (Bălcescu, C.A. Rosetti, Bolliac), fiind gata să apere baricada Revoluţiei nu numai în Principate, ci în orice ţară subjugată de forţe ale „tiraniei", în virtutea „cosmopolitismului" lor romantic. Exilul însuşi sau călătoria vor fi privite ca misiune sacră dar şi damnare, iar factologia acestora cuprinde secvenţe spectaculoase ca rătăcirile lui Bălcescu în travesti, aventura lui Bolliac, frenezia proiectelor diplomatice ale lui C. A. Rosetti şi I. Brătianu, acţiunea totalizatoare a lui Nicolae Iorga. Lupta armată, dezideratul lui Bălcescu, strateg ca Napoleon, Mazzini sau Byron coexistă cu vocaţia Logosului patetic exersat în proclamaţii înflăcărate către naţiune şi în activitatea jurnalistică. Aceasta din urmă nu rămîne străină de pana nici unui romantic din galeria noastră, începînd cu Bălcescu, C.A. Rosetti, I. Catina. şi terminînd cu Hasdeu, Macedonski, Eminescu, Iorga. Idealul patriotic, clamarea luptei revoluţionare, a campaniei unioniste sau antimonarhice, apărarea eminesciană a „claselor pozitive" se vor revărsa în acelaşi stil flamboyant-retoric flancat de interjecţii dramatice, ample alegorii, antiteze şi personificări, care unifică jurnalismul romantic cu opera literară propriu-zisă, zgomotoasă şi retorică pentru a ajunge abia cu introvertitul Eminescu la incifrarea prin simbol. (Cu toate acestea, tîrziile *Scrisori* exprimă tocmai retorismul patetic de tip paşoptist.)

Tăietura individuală a acestor destine respectă aceleaşi canoane care par să fi stabilit o secretă corespondenţă între dezideratul existenţial al romanticului, căutător al unei furtuni simbolice, şi factologia care se

Scanned with OKEN Scanner

construiește în jurul său. Nebunia, boala și moartea timpurie nu i-a ocolit pe romanticii noștri, alăturîndu-i în aces sens de Kleist, Nerval, Lenau, Byron, Shelley, Keats, Pușkin, Lermontov, M. de Guérin, Petöffi, Leopardi, Vigny. Ftizia, marca nobleței romantice și pe care am investigat-o parantetic în capitolul despre Bălcescu, îl seceră realmente pe cel din urmă, pe Ioan Catina, Elena Negri, Th. Diamant, Ciprian Porumbescu, îl obsedează pe C.A. Rosetti făcîndu-l să scoată exclamații de triumf la semnul unei hemoptizii, o dorește cu groază, și Iorga ; Henrietta Eminovici o proclamă drept fatum implacabil al familiei sale, iar Macedonski însuși pare să fi avut o moarte de ftizic exsanguu. Comportamentul aberant al extravertirii de la lacrimi abundente, crize melancolice și extravaganțe la dezechilibru și nebunie, i-au caracterizat pe C. A. Rosetti, Catina și Eminescu copleșiți de „ennui", pe Hasdeu sfîrșit în obsesie spiritistă, pe Heliade și Grigore Alexandrescu damnați la bătrînețe prin dezechilibru psihic. Eroii noștri romantici plîng în hohote precum Rosetti, Bolliac, Hasdeu, și duc sentimentalismul pînă la devoțiunea platoniciană către prieteni consangvini (C.A. Rosetti, V. Alecsandri, Hasdeu, Macedonski) sau pînă la cultul sacru al muzei care poate fi mamă (pentru C.A. Rosetti, Al. Macedonski), fiică (Hasdeu) sau iubită (V. Alecsandri, C.A. Rosetti, Eminescu.) Cultul femeii ca destinatară a creației va fi enunțat de Bolliac și teoretic, în studiul acestuia, *Poezia,* deși iubita tuturor, muză și vestală, clamată unanim, va fi România însăși.

Satanismul damnării, un luciferism al geniului conferă un timbru grav acestor destine. În monologuri la fel de retorice și în însemnări memorialistice, romanticii noștri blestemă destinul advers, fatalitatea, turpitudinea burgheză, configurînd o antiteză devenită ontologică. Sărăcia celor mai mulți artiști, „ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă" conferă uneori damnării semnificații sociale protestatare. Dar acestea nu exclud fronda, de pildă vestimentară, ci dimpotrivă, o presupun, mai ales în cazul muntenilor extravertiți. Toga albă a lui Heliade, iubirea pentru strălucitoarea uniformă militară — Cîrlova, C.A. Rosetti, Bălcescu, Hasdeu care sînt sau vor

Scanned with OKEN Scanner

să fie junkeri, — pelerina carbonară a lui Rosetti, costumul de dandy bonjurist à la Gautier a tînărului Asachi, Alecsandri sau Constantin Negri spre sfidarea tombaterelor, eleganța macedonskiană stil sfîrșit de secol, cu inele false și lavalieră, interioare sofisticate compuse frapant tot la Macedonski sau, dimpotrivă, sălbăticite în stil eminescian, ținuta frapantă a tînărului Iorga, rămîn tot ipostaze ale frondei romantice. Teza iubirii libere mărturisită sau profesată sfidează la rîndul ei căsătoria, o neagă sau o dezavuează, afișînd cultul pasiunii în cazul lui C.A. Rosetti, Bolliac, C. Negri, V. Alecsandri, Hasdeu, Eminescu. Desfrîul satanic byronian va fi experimentat în tinerețe de către C. A. Rosetti, Hasdeu, Macedonski, iar devoțiunea platoniciană de către Bălcescu și Eminescu (episodul Mite.) În fine, genealogiile nobiliare (false sau nu) sînt motivate de egotism și egolatrie, termenii lui Paul Van Tieghem din capitolul *L'âme romantique* [478], însoțind în mod paradoxal idealul revoluționar — la Pierre de Pojénar, prințul Hasdeu, prințul Rogalá-Macedonski, vlăstarul bizantin Nicolae Iorga.

În acest secol XIX al *Eroilor* în sensul dat de Carlyle, al geniilor științei ca Champollion, descoperitorul ieroglifelor, Evariste Galois, reformator al matematicii, mort la 21 de ani, și al artiștilor damnați, structura arhetipal-romantică îi caracteriza și pe ambițioși, revoluționari, reformatori, savanți și filozofi (Saint-Simon, Fourier, Cabet, Considérant, Owen). Frenezia lor existențială poate avea drept motto replica Juliei „Sînt prea fericită, fericirea mă plictisește. Nenorocire celui ce nu mai are nimic de dorit!“ Intensitatea trăirii în schimb îi face să-și consume în 10—15 ani întreaga energie vitală. Crezul lor filosofic: unitatea ideală a omului, religia erosului și artei compensează în cele din urmă ulcerațiile realului. Înscris în această tipologie, romanticul român aduce ardența patriotismului său, cea mai nobilă aventură, fără a neglija toate celelalte vocații pe care și le-a asumat, așa cum ne-o probează memoriile investigate.

Înscrisă în contextul mai vast al literaturii române, experiența romantismului trăit a însemnat pentru tipologia scriitorului român o asumare a rolului său social,

Scanned with OKEN Scanner

antitetic față de tipul poetului de alcov cum fusese altădată poetul Zulniei. De aci înainte Poeta Vates cu prototipuri ardelene, Coșbuc și Goga, va adresa unor noi impacturi istorice „cîntarea pătimirii noastre", înglobînd lirismul de baricadă al pașoptiștilor. Jurnalismul ca tribună și porta-voce a civismului va fi practicat și în epocile următoare : de Iorga încă din tinerețe, de Tudor Arghezi în *Baroane*, de Geo Bogza, Al. Sahia, G. Călinescu. Aventura lumpenului și a boemului (D. Stelaru, C. Tonegaru, Panait Istrati, Zaharia Stancu), se va însoți cu gestul eroic (înrolarea voluntară a lui Camil Petrescu, plecarea în Spania războiului civil — Geo Bogza), cu aventura reporterilor în medii spectaculoase (Brunea-Fox, Bogdan Amaru). Tipul „poetului blestemat" prin mizerie, nevroză, ftizie și alcoolism va reedita în noi împrejurări damnarea hohotitoare romantică, prin Tradem, St. O. Iosif, Cerna, Petică, Bacovia, Stelaru, Emil Botta, N. Labiș ; satanismul unui eros intempestiv va avea și el reprezentanți în Ion Barbu, în drama Anghel-Iosif sau Pârvan. Fronda, inclusiv vestimentară, obsesia nobiliară (Virgil Gheorghiu, Matei Caragiale) nu lipsește. În fine, *Opera totală,* acea năzuință titanică spre absolut și sinteză proprie romanticilor va fi mirajul spre care au tins un Lucian Blaga și Camil Petrescu (prin poezie, proză, dramă și sisteme filosofice), un G. Călinescu (prin eseu, critică, roman, arhitectură, muzică, scenografie). Viitoarea istorie literară va consemna desigur detalii nu mai puțin pregnante ale biografiilor actuale.

Departe de a rămîne un fenomen cu limitări istorice, fibra romantică a supraviețuit în noi ipostaze psihosociologiei curentului, împletindu-se cu destinul sempitern al scriitorului român.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

[1] *Marx-Engels despre artă*, Ed. Politică, 1966, p. 95.

[2] Herbert Marcuse, *Artă și revoluție* în *Scrieri filozofice*, editor N. Tertulian, Ed. Politică, 1977, p. 467.

[3] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare, I, Clasic și modern*, Ed. Eminescu, 1973, p. 354—400.

[4] Paul Cornea, *Originile...* Ed. Minerva, 1972. Autorul accentuează, dealtfel, in *Post-Scriptum* faptul de a-și fi propus realizarea unui „dialog continuu între istorie și cultură" în linia sociologiei culturii, cu Mannheim, George Duby, Robert Mandrou (p. 603). Putem adăuga aci lucrările lui Pitirim A. Sorokin : *Sociological theories of today*, Harper, 1966 și *Social and Cultural Dynamics*, Ilinois, Free Press, 1959.

[5] Victor Hugo, *Le XIX Siècle* în *Shakespeare* reprodus după Elena Tacciu, *Mitologie romantică*, *ADDENDA*, Cartea Românească, 1973, p. 290.

[6] Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident*, Gallimard, Paris, 1948, p. 301—302.

[7] Eric J. Hobsbawm, *The age of Revolution*. Europe 1789—1848, Weidenfeld, London, 1964.

[8] Victor Hugo, *Les feuille d'automne, Préface*, reprodus din *ADDENDA, Op. cit.*, p. 292.

[9] André Maurois, *Histoire de la France*, Editions Dominique Wapler, 1950. Mărturisim că am utilizat această istorie, pe lîngă cele clasice ale lui Ernest Lavisse, Funck Brentano, Gabriel Hanotaux, în virtutea clarității premiselor, atitudinii obiective, materialiste, și pe de altă parte, a abordării eseistice.

[10] *Op. cit.*, p. 295.

[11] „Regret că ocupațiile mele mă obligă să părăsesc atît de repede aceste locuri unde înfloresc științele și artele, dar și mai mult regret că acest frumos oraș e destinat, mai devreme sau mai tîrziu să sufere un mare necaz din cauza luxului și desfrîului care domnesc, și să piară din cauza miasmelor." (trad. ns.).

Scanned with OKEN Scanner

[12] Karl Marx, *Luptele de clasă în Franța (Opere,* vol. 7, p. 63) citat în Marx-Engels-Lenin : *Despre dialectică,* texte alese, sistematizate și comentate de Ion Ianoși, B.P.T., Ed. Minerva, 1978 (v. II, p. 198—199).

[13] André Maurois, *op. cit.*, p. 303.

[14] *Ibidem*, p. 343.

[15] *Ibidem*, p. 331.

[16] *Ibidem*, p. 332.

[17] *Ibidem*, p. 334.

[18] *Ibidem*, p. 344.

[19] *Ibidem*, p. 348.

[20] *Ibidem*, p. 414.

[21] *Ibidem*, p. 426.

[22] Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri,* Ed. Minerva, 1976, XXVII, *Nicu Bălcescu,* p. 349.

[23] Nicolae Bălcescu, *Opere,* vol. IV *Corespondență,* ediție critică de G. Zane, Ed. Academiei R.S.R., 1964, p. 86.

[24] André Maurois, *op. cit.*, p. 461.

[25] *Ibidem*, p. 471.

[26] *Ibidem*, p. 431. Amendamentul unei asemenea afirmații ar consista în punerea în paranteze a legităților economico-sociale, care dictează necesitatea schimbării. Înțelegem însă afirmația ca pe o caracterizare a mentalității romantice.

[27] Ramura franceză a masoneriei a fost în epoca modernă radicală, iar art. 1 al *Constituției* Marelui Orient proclamă : „Elle a pour principe la liberté absolue de conscience et la solidarité humaine... Elle a pour devise : Liberté, Egalité, Fraternité." Între enciclopediști sînt masoni Condorcet, Lalande, Laplace, Hélvétius, Laclos, Marmontel. Nu numai tripla lozincă o leagă de revoluția franceză, și Marat, Babeuf, Lafayette, Mirabeau, Danton, Desmoulin au fost masoni. 1848 este în egală măsură un deziderat masonic, ca și republica din 1870. (A. Lantoine, *Histoire de la franc-maçonnerie française,* 3 vol., Paris 1925—1935 ; succint în *Enciclopaedia Universalis,* 1971, Paris, v. X, p. 256—259). Din Franța, rețeaua masoneriei se extinde în secolul trecut în țările care-și cuceresc, luptînd, libertatea națională.

[28] Eric J. Hobsbwam, *op. cit.* Un studiu util în problemă este și Carlo Curcio : *Le problème historique* în volumul *L'Europe du XIXe et du XXe siècle,* Marzorati, Milan, 1959.

[29] Eric J. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 130.

[30] Citatul lui Edgar Quinet *(Introduction, Histoire d'un enfant)* și din Jules Michelet *(Le Peuple)* sînt reproduse în traducerea noastră din *ADDENDA (op. cit.)*, p. 291.

[31] Mihail Ralea, *Prelegeri de estetică,* Ed. Științifică, 1972, p. 515.

[32] Mihail Ralea, *op. cit.* : „Succesul este o judecată de valoare pozitivă, de caracter social obiectiv tradusă într-o sancțiune premială față de inițiativă liberă și conținînd un caracter relativ de noutate." (p. 492).

[33] Reprodus în *ADDENDA,* Elena Tacciu, *op. cit.*, p. 251.

Scanned with OKEN Scanner

[34] Thomas Carlyle *(op. cit.)* London, Chapman, f. a. Traducerea românească i se datorează lui C. Antoniade sub titlul citat parantetic, Buc., Institutul de arte grafice, 1925. „Istoria universală, istoria a ceea ce omul a săvîrșit pe lume, este în fond Istoria Oamenilor Mari care au muncit aici pe pămînt. Erau conducătorii oamenilor, acești oameni mari, plăsmuitorii, modelul, și într-un înțeles larg creatorii a tot ceea ce oamenii luați împreună s-au străduit să facă sau să dobîndească ; toate lucrurile pe care le vedem săvîrșite pe lume sînt, drept vorbind, rezultatul material exterior, realizarea practică și întruparea gîndurilor ce sălășluiau în Oamenii Mari trimiși pe lume ; suflarea întregii istorii a lumii, am putea prea bine să o admitem, ar fi istoria acestora." (p. 5).

[35] Thomas Carlyle, *op. cit.*, p. 196. Trad. cit. : „Ajungem acum la cea din urmă formă de Eroism, la aceea pe care o numim Regalitate. Cel care poruncește oamenilor, acela la a cărui voință se vor supune voințele noastre și se vor preda cu lealitate, găsindu-și în aceasta binele, poate fi socotit ca cel mai însemnat dintre oamenii mari. El este pentru noi de fapt rezultatul *tuturor* feluritelor forme de eroism ; Preotul, Învățătorul." (p. 255).

[36] Thomas Carlyle, *op. cit.*, p. 239. Trad. cit. : „Că acea nouă și uriașă democrație se afirmă în revoluția franceză, este un fapt netăgăduit, pe care întreaga lume, cu formele și instituțiile ei vechi, nu-l poate doborî ; aceasta era o adevărată intuiție a lui care-i umple sufletul de entuziasm — o *credință*." (p. 326).

[37] Menționăm lucrările moderne : J. Bainville, *Napoléon*, Paris, 1931, M. Descotes, *Napoléon et les écrivains français du XIX.*, Paris, 1967 ; P. Gonnard, *Les origines de la légende napoléonnienne*, Paris, 1906 ; E. De Las Cases : *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, 1951 ; J. Lucas Dubreton, *Le culte de Napoléon*, Paris, 1960 ; J. Tulard, *L'anti-Napoléon*, Paris, 1965 ; *Le Myth de Napoléon*, Paris, 1971. Menționăm în mod special André Castelot, *Bonaparte* și *Napoléon*, 1968, Perrin, Paris 1967, tradusă la noi (Ed. Politică, Buc. 1970) două volume, pentru folosirea exhaustivă a documentelor existente între care multe inedite.

[38] André Maurois, *op. cit.*, p. 353.

[39] André Castelot, *Bonaparte.*

[40] *Op. cit.*, I, p. 160.

[41] *Op. cit.* I, p. 153.

[42] *Op. cit.* I, p. 416—417.

[43] *Op. cit.* I, p. 551.

[44] *Encyclopaedia Universalis*, 1971, vol. 11.

[45] Frédéric Masson, *Le Sacre et le couronnement de Napoléon*, Paris, Albin Michel, 1925.

[46] André Maurois, *op. cit.*, p. 382.

[47] André Castelot, *Napoleon*, II, p. 451.

[48] *Ibidem*, p. 744.

[49] Citat în *ADDENDA*, E. Tacciu *op. cit.*, p. 292—293.

[50] André Castelot, *Bonaparte* I, p. 152.

[51] *Op. cit., Napoleon*, II, p. 127.

inv. 194726

Scanned with OKEN Scanner

[52] *Op. cit.*, p. 290.
[53] *Op. cit., Bonaparte*, I, p. 437.
[54] Despre gustul estetic al burgheziei în epoca Imperiului : Frederick Antal, *Clasicism și romantism*, Ed. Meridiane, 1971.
[55]. André Castelot, *op. cit., Bonaparte*, I, p. 150.
[56] *Op. cit., Napoleon*, II, p. 391.
[57] *Op. cit.*, p. 593—594.
[58] *Op. cit.*, p. 643.
[59] Evocarea lui Byron, atît ca repere cît și ca factologie se bazează pe eseul nostru : Elena Tacciu, *Aventura lui George Gordon Byron*, Ed. Cartea românească, 1977. Traducerile de poezie îi aparțin autoarei.
[60] Nicolae Bălcescu :*Opere, I*, E.S.P.L.A., 1960. p. 203.
[61] *Două tactici ale social-democrației în revoluția democratică* (1905), II, p. 43, citat în antologia lui Ion Ianoși, Marx-Engels-Lenin, *Despre dialectică*, p. 197.
[62] Andrei Oțetea, *Istoria poporului român*, Ed. Științifică, 1970, p. 259.
[63] E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, ediție și studiu introductiv de Z. Ornea, Ed. Științifică, 1972.
[64] Paul Cornea, *Oamenii...*, Ed. Cartea românească, 1974.
[65] *Op. cit.*, p. 49.
[66] Gaëtan Picon, *Panorama des idées contemporaines*,. Gallimard, Paris, 1973, p. 320, (trad. ns.).
[67] *Op. cit.*, p. 351, (trad. ns.).
[68] Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 355 (trad. ns.) ; Blaga, *Ființa istorică*, Ed. Dacia, 1977, p. 191.
[69] În același sens vezi Paul Cornea, *Originile romantismului românesc, ed. cit.*, p. 510.
[70] Zoran Konstantinovič, *Le conditionnement sociale des structures littéraires chez les peuples du sud-est européen à l'époque du romantisme*, rev. *Syntesis*, nr. 1/74, p. 131—137.
[71] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, p. 42—44 ; în problema ideologiei, Radu Pantazi : *Ideologia revoluției de la 1848 (Curente și orientări în istoria filozofiei românești)*, Ed. Acad. 1967.
[72] Paul Cornea, *Op. cit.*, Cap. *Instituționalizarea culturii : cadru și preocupări* (p. 434—458).
[73] Andrei Oțetea, *Op. cit.*, p. 190—191.
[74] Paúl Cornea, *Op. cit.*, p. 38—43.
[75] Andrei Oțetea, *Op. cit.*, p. 43.
[76] Paul Cornea *Op. cit.*, Cap. *Conștiința națională și romantismul*, p. 510, 511.
[77] Paul Henry, *Le problème de nationalités*, în culegerea de studii *L'Europe du XIXe et du XXe siècle*, Marzorati, Milan, 1959.
[78] Elena Tacciu, *Aventura...*, *Orient și Occident*, (p. 65—74).
[79] G. Oprescu : *Țările române văzute de artiști francezi* (secolele XVIII—XIX), Buc., 1926.
[80] Auguste Lagarde, *Voyage de Moscou à Vienne, ou lettres adressées à Jules Griffith*, Paris, 1824.

Scanned with OKEN Scanner

[81] Reprodus după Al. Alexianu : *Mode și veșminte din trecut*, II, Ed. Meridiane, 1971, p. 244—245.
[82] Al. Alexianu, *op. cit.*, p. 241—242.
[83] Dinicu Golescu : *Însemnare a călătoriei mele*, Ed. Eminescu, 1971, p. 84—85.
[84] *Ibidem.*
[85] Nicolae Bălcescu, *Reforma socială la români*, în P. Cornea-M. Zamfir : *Gîndirea românească în epoca pașoptistă*, I, E.P.L., 1969, p. 319.
[86] Pompiliu Eliade : *Histoire de l'esprit public en Roumanie aux XIXe siècle*, Paris, 1907, p. 24, (trad. ns.).
[87] Cf. Paul Cornea : *Originile...*, *ed. cit.*, Cap. *Ecourile marii revoluții franceze*, p. 45—46.
[88] Nicolae Iorga, *Istoria românilor*, VIII, *Revoluționarii*, Buc., 1938, p. 102.
[89] Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 7.
[90] Paul Cornea, *op. cit.*, p. 47.
[91] *Ibidem*, p. 45 ; aceleași surse în N. Iorga, *op. cit.*, p. 121.
[92] Nicolae Iorga, *op. cit.*, VIII, p. 116.
[93] În Paul Cornea, *op. cit.*, p. 47 după V. A. Urechia *Istoria românilor*, vol. XI, 1900, p. 27.
[94] Nicolae Iorga, *op. cit.*, VIII, p. 125—127.
[95] Citat în Constantin și Dinu Giurescu, *Istoria Românilor*, Ed. Albatros, 1971, p. 449.
[96] Nicolae Iorga, *Istoria românilor*, v. VIII, Capitolul *Crearea crezului român.*
[97] Paul Cornea, *op. cit.*, p. 462.
[98] Nicolae Iorga, *Istoria românilor*, VIII, p. 222.
[99] Frumoasa carte a lui Al. Alexianu : *Mode și veșminte din trecut*, II, *ed. cit.*, ne oferă și alte detalii pitorești în capitolele *Epoca romantică.* Cei din urmă *palicari* și *cabadîi* și *Garderoba apuseană. Giubele, ișlice...*, p. 256—265.
[100] *Op. cit.*, p. 246.
[101] Alex. Marcu, *Un student român la Pisa și Paris, către 1820 : Simeon Marcovici*, Ed. Vălenii de Munte, 1929 și Ion Bianu, *Întîii bursieri români în străinătate*, *Revista Nouă*, I, 188, p. 428.
[102] Alex. Marcu, *op. cit.*. p. 19.
[103] *Op. cit.*, p. 23—24.
[104] Andrei Oțetea, *op. cit.*, p. 221.
[105] *Op. cit.*, p. 162.
[106] Emil Vîrtosu, *Tudor Vladimirescu. Glose. Fapte. Documente noi.* Buc., 1925.
[107] Citat în Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 262.
[108] *Ibidem*, p. 267.
[109] Pompiliu Eliade, *Histoire...*, Cap. *L'Occupation turque et les premiers princes indigènes*, p. 25.
[110] Pompiliu Eliade, *op. cit.*, vol. I, cap. 1.
[111] Bazat pe evocarea lui Dim. Papazoglu *(op. cit.)*, fragmentul se reia după eseul nostru *Aventura lui George Gordon Byron.*
[112] Pompiliu Eliade, *op. cit.*, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

[113] Marin Bucur, *Prefața, Nevoia de comparație și perspectivă europeană*, la D. Golescu : *Însemnare...*, Ed. Eminescu, 1971, p. 10.

[114] Pompiliu Eliade, *op. cit.*, I, p. 246.

[115] *Ibidem*, I, p. 267—268.

[116] *Ibidem*, I, p. 279—280.

[117] *Ibidem*, I. p. 243.

[118] *Ibidem*. Reprodus după Nicolae Iorga, *Contribuții la istoria literaturii române în secolul XVIII—XIX*, I, p. 252—258.

[119] *Ibidem*, p. 280.

[120] Nicolae Crețulescu, *Amintiri istorice*, reprodus după Al. Alexianu, *op. cit.*, I, p. 175.

[121] *Albina Românească*, din 23 august 1831.

[122] Andrei Oțetea, *Istoria poporului român*, Ed. Științifică, 1970, p. 232.

[123] Paul Cornea : *Originile...* p. 411.

[124] *Op. cit.*, p. 342.

[125] Pompiliu Eliade, *op. cit.*, vol. II, p. 171—172 (după doc. Al. Papadopol-Calimachi).

[126] *Ibidem*, v. II, p. 172, citat după Arh. Hurmuzachi, vol. IV, p. 391.

[127] Paul Cornea, *op. cit.*, p. 420.

[128] Pompiliu Eliade, *op. cit.*, II, p. 174.

[129] Nicolae Iorga, *op. cit.*, v. VIII, p. 379, cf. Arh. Hurmuzachi.

[130] Ion C. Filitti : *Domniile române sub Regulamentul Organic*, 1834—1848, Buc., 1915.

[131] Nicolae Iorga, *op. cit.*, vol. IX (Buc. 1938), Cap. III (p. 66—84).

[132] După *Gîndirea românească în epoca pașoptistă, ed. cit.*, 2, p. 169—170. Teoretic, problema este dezbătută de către Paul Cornea, *Originile...*, capitolul *Conștiința națională și istorismul*, prin formulări pregnante despre istoria care „cîștigă o dimensiune interioară" (p. 483) și mulțimea de articole citate din periodicele vremii.

[133] Constantin C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, E.P.L., 1966, p. 126.

[134] Vasile Alecsandri : *Ieșii în 1844*, D-lui M. Cogălniceanu, (fragmente), în Alecsandri, *Proza*, EPL, 1967, p. 66—72.

[135] Cornelia Bodea, *Lupta românilor pentru unitatea națională* (1834—1849), Ed. Academiei, 1967, p. 241.

[136] *Ibidem*, p. 230.

[137] *Ibidem*, p. 209—210.

[138] Vasile Alecsandri, *Cele mai frumoase scrisori*, ediție de Marta Anineanu, B.P.T., Ed. Minerva, 1972, p. 3—4.

[139] Nicolae Bălcescu, *Opere*, IV, ed. critică de G. Zane, Ed. Academiei, 1964, p. 85.

[140] Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 5.

[141] *Reviste literare românești din secolul al XIX-lea*, contribuții monografice de Marin Bucur, Paul Cornea, Rodica Flo-

Scanned with OKEN Scanner

rea, Stancu Ilin, George Muntean, Teodor Vârgolici, Ed. Minerva, 1970, p. 16.

[142] Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum*, Ed. Cartea românească, 1974, p. 33.

[143] Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, Ed. Minerva, 1976, p. 350.

[144] *Op. cit.*, p. 349.

[145] *Anul 1848 în Principatele Române*, Göbl. Buc., 1902, tom. I, p. 17.

[146] George Sion, *Poezii. Suvenire contimpurane*, I, B.P.T., Ed. Minerva, 1973, p. 234.

[147] Texte fundamentale marxiste de felul celui reprodus de noi *(Romantismul și Revoluția)* sînt un argument decisiv. Lucrarea lui Lovinescu (ed. citată) jalonează cu limpezime dialectica istorică, iar punctele ei vulnerabile sînt amendate în sensul afirmațiilor noastre de Z. Ornea, în *Note și comentarii*, p. 204—205.

[148] *Anul revoluționar 1848, în Moldova*, v. I, Editura de Stat, 1950, p. 44—45.

[149] *Ibidem*, p. 214—222.

[150] *Ibidem*, p. 12.

[151] Paul Cornea — Mihai Zamfir, *Gîndirea românească în epoca pașoptistă*, (ed. cit.) E.P.L., 1969, p. 151, 167.

[152] *Ibidem*, p. 49—61.

[153] *Ibidem*, p. 357—372.

[154] *Ibidem*. p. 310—318.

[155] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 170.

[156] *Ibidem*, p. 195.

[157] *Ibidem*, p. 195.

[158] Constantin Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, ed. cit., p. 140.

[159] George Bengescu, *Bibliographie franco-roumaine*, Paris, 1907.

[160] Elena Tacciu, *Permanențe patriotice: „Junimea română"*, *România literară* din 3 martie 1977.

[161] Nicolae Iorga, *Istoria românilor*, vol. IX *(Unificatorii)*, ed. cit., *Propaganda românească prin emigranți*, p. 205—207.

[162] *Ibidem*, p. 304.

[163] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 193.

[164] Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 95.

[165] Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 318.

[166] Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 96—111. Citatele, în traducerea Martei Anineanu, sînt: „Dragă Iancule, Iată povestirea ultimelor evenimente: vei vedea din ele cum eram gata să devin prinț domnitor și cum am făcut un frumos act de abnegație în favoarea cauzei celei bune. Vorbesc despre aceasta fără greutate pentru că este, poate, ceea ce am făcut mai meritoriu în viața mea." (p. 103). „Domnilor, împrejurările sînt mai grave ca niciodată; ambiția a mușcat de inimă pe unii dintre noi și ne-a făcut să uităm interesele țării în favoarea intereselor personale. Oare vrem noi să pierdem sau să salvăm țara? Vrem noi să o dăm pradă dușmanilor noștri? Nu, veți spune dv. Bine, dar

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să o dovedim, și în ceea ce mă privește, mă rog lui Dumnezeu să mă trăsnească aici, sub ochii dumneavoastră. mai înainte de a contribui direct sau indirect la triumful lui Grigore sau Mihail Sturdza. Vin deci să declar sus și tare că eu renunț la toate drepturile mele la tron, cu toate că partidul meu este cel mai puternic, și cer ca fiecare din noi să-mi urmeze exemplul, în favoarea unui om care să reunească toate simpatiile și care să grupeze toate partidele într-unul singur !" (p. 105). „O mulțime imensă de oameni înarmați, cu torțe, cu drapele etc." (p. 109). „Era o scenă de noapte dintre cele mai fantastice." *(Ibidem.)*

[167] Andrei Oțetea, *op. cit.*, p. 269.

[168] *Ibidem.*

[169] Marin Bucur, *C. A. Rosetti* (Mesianism și donquijotism revoluționar) Ed. Minerva, 1970, p. 159.

[170] Constantin Giurescu, *op. cit.*, p. 143.

[171] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 194.

[172] *Ibidem.*

[173] Andrei Oțetea, *op. cit.*, p. 277.

[174] Paul Cornea — Mihai Zamfir, *op. cit.*, v. 2, p. 118.

[175] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 132.

[176] Z. Ornea, *Junimea și Junimismul,* Ed. Eminescu, 1975, p. 166—167.

[177] Nicolae Iorga, *Istoria Românilor,* v. X, *Întregitorii,* Buc., 1938. p. 25.

[178] Z. Ornea, *op. cit.*, p. 158 (notă).

[179] *Ibidem,* p. 159.

[180] *Ibidem,* (nota).

[181] *Ibidem,* p. 147.

[182] *Ibidem,* p. 171.

[183] *De la T. Maiorescu la G. Călinescu,* Antologia criticilor români, I, Întocmită de Eugen Simion, Ed. Eminescu, 1971, p. 7.

[184] Z. Ornea. *op. cit.*, p. 186.

[185] *Ibidem,* p. 128.

[186] E. Lovinescu, *op. cit.*, Cap. XV *(Forțele reacționare),* p. 302—305.

[187] Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 372 : „Adeseori am apreciat *dolce farniente*-le napolitanilor și *kieful* orientalilor".

[188] Pierre Lassèrre : *Le romantisme français.* Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIXe siècle, Garnier, Paris. 1919, p. 324.

[189] *Ibidem,* p. 325 (trad. ns.).

[190] În marea sa *Istorie (op. cit.),* Nicolae Iorga dezvoltă în dese rînduri relieful napoleonian al unor personaje istorice ale secolului trecut, precum Ali-Pașa, Pazvantoglu, Constantin Ipsilanti și chiar Al. I. Cuza.

[191] Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne,* Ed. Didactică, 1971, p. 58.

[192] Nicolae Bălcescu, *Opere,* vol. IV *(Corespondență),* ed. critică de G. Zane, Ed. Acad. 1964, p. 182.

Scanned with OKEN Scanner

193 *Ibidem*, p. 191.
194 *Ibidem*, p. 48.
195 În Vasile Alecsandri, *Proză* (ed. cit.), p. 323 : „Absorbit în primii ani ai tinereţii de probleme politice şi de preocuparea pentru reforme liberale în ţara sa, inima sa păstrase o prospeţime şi o vioiciune extraordinare." (Trad. în ed. resp., p. 324).
196 Şerban Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Op. cit.*, p. 54.
197 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundaţiilor, 1941, p. 177.
198 Nicolae Bălcescu, *op. cit.*, p. 95—97.
199 *Ibidem*, p. 86.
200 *Ibidem*, p. 277.
201 *Ibidem*, p. 374.
202 *Ibidem*, p. 210.
203 *Ibidem*, către I. Filipescu, p. 221.
204 Analiza psihologică a aventurii în sine în Vladimir Jankélévitch, *L'aventure. L'ennui. Le sérieux.* Aubier, Paris, 1963.
205 Şerban Cioculescu..., *op. cit.*, p. 56.
206 Nicolae Bălcescu, *op. cit.*, p. 116—117.
207 *Ibidem*, către I. Ghica, p. 226—227.
208 *Ibidem*, p. 149.
209 *Ibidem*, p. 144.
210 *Ibidem*, p. 79.
211 *Ibidem*, p. 226.
212 *Ibidem*, p. 133.
213 *Ibidem*, p. 75.
214 *Ibidem*, p. 79.
215 *Ibidem*, p. 62.
216 *Ibidem*, p. 77.
217 *Clasicism, romantism, baroc* în G. Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vianu, *Clasicism, baroc, romantism*, p. 11, 12.
218 Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, Farrar Straus Giraux, New York, 1978 — „dezintegrare, febricitare. dematerializare" (p. 13) ; „o boală a timpului ; ea expulzează viaţa, îi dă o ardere, o spiritualizează" (p. 14) ; „o boală a plămînilor, este, metaforic, o boală a sufletului" (p. 18) ; „Această febră („consumption" — apelativ eufemistic englez al flagelului — n.n.) îi iubeşte în special pe cei ce scriu versuri frumoase, aşa cum e cazul tău." (p. 32) ; „T.B.C. a adus convingerea că oamenii devin mai conştienţi prin înfruntarea morţii, şi în imaginile pe care le organizează în jurul bolii putem vedea structurarea ideii moderne de personalitate care a căpătat în secolul XX o formă mai agresivă, dacă nu mai puţin narcisiacă." (p. 30). (trad. ns.).
219 Nicolae Bălcescu, *op. cit.*, p. 257.
220 *Ibidem*, p. 346—347.
221 *Ibidem*, p. 358.
222 *Ibidem*, p. 365.
223 *Ibidem*, p. 378.
224 *Ibidem*, p. 381.
225 Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 323.
226 Nicolae Bălcescu, *op. cit.*, p. 336.

Scanned with OKEN Scanner

227 *Ibidem*, p. 388.
228 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 180.
229 Nicolae Bălcescu, *op. cit.*, p. 78.
230 *Ibidem*, p. 137, 138.
231 *Ibidem*, *Note*. p. 422 în traducere.
232 *Ibidem*, *Note*, p. 419, în traducere.
233 Șerban Cioculescu..., *op. cit.*, p. 63.
234 C. A. Rosetti, *Jurnalul meu*, ed. Marin Bucur, Ed. „Dacia", 1974, p. 20, 21, 22, 23.
235 G. Călinescu, *Istoria...*, ed. cit., p. 160.
236 *Ibidem*, p. 164.
237 Dimitrie Popovici, *Romantismul românesc, Studii literare*, vol. II, ed. Ioana Em. Petrescu, Ed. Dacia, 1974, p. 489.
238 Marin Bucur, *op. cit.*, p. 126.
239 Ion Ghica, *Amintiri din pribegia după 1848*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, f. a., v. II. p. 215—216.
240 Ion Ghica, *Ibidem*, *op. cit.*, p. 224.
241 Nicolae Iorga, *op. cit.*, vol. IX, p. 207.
242 Elena Tacciu, *op. cit.*, 1977, p. 89—90.
243 C. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 55.
244 Ion Ghica, *Amintiri...*, ed. cit., I, p. 80.
245 C. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 37.
246 *Ibidem*, p. 24.
247 *Ibidem*, p. 94.
248 *Ibidem*, p. 270.
249 *Ibidem*, p. 105.
250 *Ibidem*, p. 108.
251 *Ibidem*, p. 269.
252 *Ibidem*, p. 32.
253 *Ibidem*, p. 254.
254 *Ibidem*, p. 42.
255 *Ibidem*, p. 196—167.
256 *Ibidem*, p. 28.
257 *Ibidem*, p. 102.
258 *Ibidem*, p. 83.
259 *Ibidem*, p. 154.
260 *Ibidem*, p. 90.
261 *Ibidem*, p. 87.
262 *Ibidem*, p. 67.
263 *Ibidem*, p. 68.
264 *Ibidem*, p. 343.
265 *Ibidem*. p. 58.
266 *Ibidem*, p. 171 ; sublinierile sinonimelor ne aparțin.
267 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, Aubier, Paris, 1963.
268 C. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 323.
269 Marin Bucur, *op. cit.*, p. 94.
270 C. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 47.
271 *Ibidem*, p. 52.
272 *Ibidem*, p. 116.
273 *Ibidem*, p. 217.
274 *Ibidem*, p. 270.

Scanned with OKEN Scanner

[275] *Ibidem*, p. 41.
[276] *Ibidem*, p. 273.
[277] *Ibidem*, p. 298.
[278] *Ibidem*, p. 322.
[279] *Ibidem*, p. 113.
[280] *Ibidem*, p. 62.
[281] *Ibidem*, p. 210.
[282] *Ibidem*, p. 220.
[283] *Ibidem*, p. 26.
[284] *Ibidem*, p. 98.
[285] *Ibidem*, p. 103.
[286] *Ibidem*, p. 219.
[287] *Ibidem*, p. 349.
[288] *Ibidem*, p. 154.
[289] *Ibidem*, p. 304.
[290] *Ibidem*, p. 137.
[291] O investigare fenomenologică a emoției este realizată de Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, Paris, 1965.
[292] Cunoscător în original al operei byroniene, pe care dealtfel promitea s-o abordeze într-un studiu exhaustiv, C. A. Rosetti derivă cuvîntul respectiv de la *Sardanapalus*, drama lui Byron avînd ca erou pe tiranul efiminat și vicios al antichității.
[293] C. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 270.
[294] *Ibidem*, p. 187.
[295] *Ibidem*, p. 201.
[296] *Ibidem*, p. 22.
[297] *Ibidem*, p. 99.
[298] *Ibidem*, p. 104.
[299] *Ibidem*, p. 168.
[300] *Ibidem*, p. 33.
[301] *Ibidem*, p. 51.
[302] *Ibidem*, p. 82.
[303] *Ibidem*, p. 96.
[304] *Ibidem*, p. 132.
[305] M. Bucur, *op. cit.*, p. 81.
[306] C. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 325, 326.
[307] *Ibidem*, p. 77.
[308] *Ibidem*, p. 345, 346.
[309] *Ibidem*, p. 244.
[310] *Ibidem*, p. 266.
[311] *Ibidem*, p. 302, 303.
[312] *Ibidem*, p. 271.
[313] *Ibidem*.
[314] *Ibidem*, p. 61.
[315] *Ibidem*, p. 91.
[316] *Ibidem*, p. 157.
[317] *Ibidem*, p. 225.
[318] *Ibidem*, p. 151.
[319] Marin Bucur, *op. cit.*, p. 352.

Scanned with OKEN Scanner

[320] Paul Cornea — Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 324—325. De remarcat simbolul focului genetic legat la Rosetti de ideea Revoluției.

[321] C. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 240.

[322] *Ibidem*, p. 284.

[323] *Ibidem*, p. 133.

[324] *Ibidem*, p. 315.

[325] Marin Bucur, *op. cit.*, p. 100, 101.

[326] *Ibidem*, reprodus la p. 355.

[327] *Ibidem*, p. 66.

[328] Grigore H. Grandea, *Cezar Bolliac*, în *Noua Bibliotecă Populară*, 11/1889, p. 9.

[329] Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, Editura pentru literară, 1966, eseul *Cezar Bolliac sau romantismul în jiletcă roșie*, p. 181.

[330] *Ibidem*, p. 182.

[331] *Ibidem*, p. 186.

[332] G. Călinescu, *op. cit., (Istoria...)*, p. 233.

[333] Ovidiu Papadima, *Cezar Bolliac*, Ed. Academiei, 1966 și, de același autor, capitolul monografic *Cezar Bolliac*, în *Istoria literaturii române*, Ed. Academiei, 1968, II *(De la Școala Ardeleană la „Junimea")* p. 328—342.

[334] Paul Cornea, *op. cit.*, p. 186.

[335] Grigore H. Grandea, *op. cit.*, p. 8.

[336] Paul Cornea — Mihai Zamfir, *op. cit.*, vol. I, p. 417 după *Foaia pentru minte, inimă și literatură, 1844*, nr. 40, p. 313—316.

[337] *Ibidem*, p. 438, după *Regulamentul, Arhondologia, Pravila lui Caragea, condica criminală de la 1851* din *Republica Română* I, 1851. p. 50—88.

[338] *Ibidem*, p. 448.

[339] *Timpul*, VI, 1881, nr. 45.

[340] Paul Cornea — Mihai Zamfir, *op. cit.*, I, p. 422 după *Răspuns la articolul Poezie*, din *Foaie pentru minte...*, 1845.

[341] Paul Cornea, *op. cit.*, explică în acest sens intelectul lui Bolliac.

[342] În Cezar Bolliac, *Meditații și poezii*, ed. P. Haneș, Ed. Minerva, Buc., 1915, *Adaos. La Doamna E. Văcărescu*, p. 319.

[343] Cezar Bolliac, *ibidem*, p. 320.

[344] *Ibidem*, p. 325—326.

[345] În Paul Cornea, *op. cit.*, p. 187.

[346] Nicolae Tincu, *Ioan Catina* în *Revista nouă*, 11—12, VI, 1894, G. Călinescu — *Material documentar, Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, anul III, 1954.

[347] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 236—237.

[348] C. D. Aricescu, *O preîmblare pe munți*, ed. cit., p. 131, *Nota B.*

[349] *Ibidem*, p. 132.

[350] *Ibidem.*

[351] Elena Tacciu, *Trei poeți preeminescieni*: Cezar Bolliac, Ioan Catina, Alex. Sihleanu, Ed. Minerva, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

[352] După Elena Tacciu, *Mitologia romantică*, ed. cit., ADDENDA, p. 313.
[353] *Ibidem*, p. 310—312.
[354] Pierre Lassèrre, *op. cit.*; Richarda Huch, Gaëtan Picon, *op. cit.*
[355] Pierre Labracherie, *Parisul literar în veacul al XIX-lea*, trad. Ileana Zara, Prefața Laurențiu Ulici, Ed. Univers, 1974, p. 26.
[356] Nicolae Bălcescu, *op. cit., (Opere IV)*, p. 78—79.
[357] Constantin Papastate, *Vasile Alecsandri și Elena Negri.* Cu un jurnal inedit al poetului, „Tiparul românesc", Buc., 1947.
[358] Nicolae Petrașcu, *Icoane de lumină*, vol. I, Ed. Litera, Buc., 1935.
[359] Constantin Papastate, *op. cit.*, p. 19—20.
[360] C. Papastate, *ibidem*, p. 48.
[361] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 256.
[362] C. Papastate, *op. cit.*, p. 31.
[363] *Ibidem*, p. 171. Precizăm că reproducem citatele *Jurnalului* redactat în franceză, în traducerea editorului, C. Papastate.
[364] *Ibidem*, p. 38.
[365] *Ibidem*, p. 197.
[366] *Ibidem*, p. 40.
[367] *Ibidem*, p. 42.
[368] *Ibidem*, p. 203.
[369] *Ibidem.*
[370] *Ibidem*, p. 55.
[371] Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 28—29, text francez tradus de Marta Anineanu.
[372] Constantin D. Papastate, *op. cit.*, p. 58.
[373] Nicolae Petrașcu, *op. cit.*, p. 71, 51.
[374] Jules Michelet, *Principautés danubiennes. Madame Rosetti, 1848.* Paris, Walder, 1853 : „tout en ele sentait plutôt d'une femme du Midi." (p. 13).
[375] J. Michelet, *ibidem*, p. 11.
[376] Citat în Dan Grigorescu, *Trei pictori de la 1848.* Ed. Meridiane, 1973, p. 219.
[377] C. A. Rosetti, *Jurnalul meu*, ed. cit., p. 110.
[378] Marin Bucur, *op. cit.*, p. 89.
[379] Paul Cornea, Elena Piru, *Documente și manuscrise literare*, VII, citat și tradus în ADDENDA, *Mitologie romantică*, p. 315.
[380] Jules Michelet, *op. cit.*, p. 8 „Cap sumbru,... pădure de plete negre, tăcut, de o hotărîre imuabilă, flacără nestinsă". (Trad. ns.).
[381] C. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 244.
[382] Jules Michelet, *op. cit.*, p. 8. Aici Michelet îl elogiază pe Bălcescu, „esprit très net, trés lumineux", „érudit de premier ordre" (p. 9).
[383] Marin Bucur, *op. cit.*, p. 100. Aceluiași autor îi datorăm scrisorile și însemnările Mariei Rosetti, descifrate pentru prima oară.
[384] C. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 266.
[385] George Munteanu, *B. P. Hasdeu*, E.P.L., 1963, p. 1—6.

Scanned with OKEN Scanner

[386] Bogdan P. Hasdeu, *Sic Cogito*, Socec., Buc. 1895 (Ed. III), p. 218.
[387] După textele reproduse în E. Dvoicenko, *Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu*, Ed. Fundației Regale, 1936, p. 58, 59. 59.
[388] Iuliu Dragomirescu, *Ideile și faptele lui Bogdan Petriceicu Hasdeu*, Partea I : 1836—1863, Carol Göbl., Buc., 1913, p. 23.
[389] Ecaterina Dvoicenko, *op. cit.*, p. 252—253.
[390] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 321—322.
[391] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române sec. XIX*, VIII, 1909, p. 297.
[392] Mircea Eliade, *Hasdeu — Scrieri literare, morale și politice*, Ed. Fundațiilor Regale, 1937, tomul I, *Introducere*, p. XLIX.
[393] Ecaterina Dvoicenko, *op. cit.*, p. 221.
[394] *Ibidem*, p. 226.
[395] Iuliu Dragomirescu, *op. cit.*, p. 17.
[396] *Ibidem.*
[397] Originalul rus, sub titlul *Duma (Meditație)*, pe care l-am tălmăcit, se află în E. Dvoicenko, *op. cit.*, p. 64 și sună astfel : „V serdțe procralosi gore ugriumoie / Rano nascucil mne svet / Vsiudu gonim ia tiajioloiu dumoiu, / Scrîtsia — ubejișca net".
[398] Ecaterina Dvoicenko, *op. cit.*, p. 198.
[399] *Ibidem*, p. 215.
[400] *Ibidem*, p. 265.
[401] *Ibidem*, p. 225.
[402] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 321.
[403] *Ibidem*, p. 322.
[404] George Munteanu, *op. cit.*, p. 41.
[405] Iuliu Dragomirescu, *op. cit.*, p. 26—27.
[406] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. XI.
[407] Bogdan Petriceicu Hasdeu, *op. cit.*, p. 18.
[408] *Corespondența B.-P. Hasdeu — Iulia Hasdeu, (Documente și manuscrise literare*, v. VIII), ed. de Paul Cornea, Elena Piru, Roxana Sorescu, Ed. Acad. 1976, p. 391.
[409] Iuliu Dragomirescu, *op. cit.*, p. 19, 22.
[410] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 322.
[411] Bogdan P. Hasdeu, *Corespondența...*, ed. cit., p. 78.
[412] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 323.
[413] Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Corespondența...*, ed. cit., p. 59.
[414] *Ibidem*, p. 78.
[415] *Ibidem*, p. 54.
[416] *Ibidem*, p. 405.
[417] *Ibidem*, p. 410.
[418] *Ibidem*, p. 416.
[419] Iuliu Dragomirescu, *op. cit.*, p. 1.
[420] Mircea Eliade, *op. cit.*, v. II, p. 346 (*Biblioteca lui Hasdeu*).
[421] Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Sic Cogito*, Socec, Buc., 1895, p. 12.
[422] *Ibidem*, p. 40.
[423] *Ibidem*, p. 88.
[424] *Ibidem*, p. 204—209.

Scanned with OKEN Scanner

[425] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 323—324.
[426] Ioan Slavici, *Amintiri*, *Familia*, XXVII, nr. 34, 1891, p. 405.
[427] Teodor V. Ștefanelli, *Comunicare*, în vol. *Omagiu lui Eminescu*, 1909, p. 49.
[428] Ion Luca Caragiale, *Scrisoare către Ioan Slavici*, Buc., 12 mai 1886 în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, v. III, p. 137.
[429] Ion Luca Caragiale, *În Nirvana*, *Opere* (în două volume) Ed. Minerva, 1970, v. II, p. 677.
[430] G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, E.P.L., 1964, p. 146.
[431] Ieronim Barițiu, *Amintiri despre Eminescu : Eminescu la Viena*, *Sămănătorul*, 2, nr. 17, 1903, p. 238—260.
[432] T. Maiorescu, *Scrisoare către Mihai Eminescu*, Buc., 19 ian. 1874, I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, IV, p. 169.
[433] I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, vol. I, 1931, p. 317—318.
[434] Anghel Demetriescu, *Mihai Eminescu, (Literatură și artă română)*, 1903, p. 539.
[435] Al. Vlahuță, *După Eminescu*, *Opere alese*, v. II, E.P.L., 1935, p. 99—101.
[436] George Munteanu, *Hyperion*, Ed. Minerva, 1973, (Col. „Universitas").
[437] Elena Tacciu, *Aventura lui George Gordon Byron*, Ed. Cartea românească, 1973.
[438] Dr. I. Nica, *Eminescu. Structura somato-psihică*, Ed. Eminescu, 1972.
[439] M. Eminescu, *O scrisoare în* I. E. Torouțiu, *op. cit.*, V, p. 117 și urm.
[440] Henrietta Eminescu, *Scrisori*, *Ibidem*, IV, p. 170—268.
[441] V. Russu-Șirianu, *Vinurile lor*, E.P.L., 1969, p. 377—379.
[442] *Scrisoare către T. Maiorescu*, I. E. Torouțiu, *op. cit.*, IV, p. 128.
[443] *Eminescu către Veronica Micle*, în I. E. Torouțiu, *op. cit.*
[444] Dr. C. Vlad, *Mihai Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, Ed. Cartea românească, 1936.
[445] N. Petrașcu, *op. cit.*, III, p. 44—45
[446] V. Micle, *Corespondență*, Ediția Z. N. Pop, Ed. Dacia, 1979.
[447] Reprodus după G. Călinescu, *op. cit.*
[448] I. E. Torouțiu, *op. cit.*
[449] În G. Călinescu, *op. cit.*, p. 261.
[450] *Ibidem*, p. 270—271.
[451] Șerban Cioculescu, *Veronica Micle epistolieră*, I, II, în *România literară*, nr. 15 și 16/1979.
[452] I. E. Torouțiu, *op. cit.* v. IV, 147—148.
[453] Dr. I. Nica, *op. cit.*, p. 326.
[454] Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., 1966.
[455] *Ibidem*, p. 29.
[456] *Ibidem*, p. 32.
[457] *Ibidem*, p. 26, 40—46.
[458] *Ibidem*, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

[459] *Ibidem*, p. 64 (Din *Cartea de aur*).
[460] *Ibidem*, p. 426.
[461] *Ibidem*, p. 101.
[462] *Ibidem*, p. 72.
[463] *Ibidem*, p. 337.
[464] *Ibidem*, p. 123.
[465] *Ibidem*, p. 142.
[466] *Ibidem*, p. 120.
[467] *Literatorul*, 15 XII 1892, p. LXXVIII.
[468] Şerban Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Ed. Didactică, 1971, Cap. *Estetismul*, p. 315.
[469] Tudor Vianu, *Viaţa şi personalitatea lui Alexandru Macedonski*, în *Opere*, I p. LXXXIII.
[470] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 223.
[471] *Ibidem*, p. 476.
[472] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. LXXXIII.
[473] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 351.
[474] *Ibidem*, p. 469.
[475] *Ibidem*, p. 465.
[476] Gaëtan Picon, *Le Romantisme — Histoire des littératures*, II, direction Raymond Queneau, (Pléiade), Paris, 1957, p. 154—156.
[477] Ne referim evident la studiile: Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Ed. Univers, Buc., 1970; Richarda Huch, *Romantismul german*, Ed. Univers, Buc., 1974; Paul Van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Ed. Albin Michel, Paris, 1969; Pierre Lassèrre, *Le Romantisme français*, Soc. du Mercure de France, MCMVII; Ernest Seillère, *Le mal romantique*, Ed. Plon, Paris, 1908; Georg Brandès, *Principalele curente literare din secolul XIX*, Ed. Univers, Buc., 1978.
[478] Van Tieghem, *op. cit.*, p. 223—230.

Scanned with OKEN Scanner

Cartea a doua

POETICA

Scanned with OKEN Scanner

1. DIALECTICA ROMANTISMULUI

Nu vom încerca să propunem în deschiderea acestei părţi o nouă definiţie a mult discutatului curent, deşi canoanele ştiinţei ne-ar solicita-o. Pe de o parte, încercările existente ar putea alcătui, laolaltă cu paginile polemice, tomuri voluminoase, pe de alta, ne situăm de partea argumentării paradoxale a lui Paul Valéry care spunea : „Il faudrait avoir perdu tout esprit de rigueur pour essayer de définir le romantisme". G. Călinescu nu gîndea altfel, cînd afirma : „clasicism + romantism sînt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină". O carte despre romantism rămîne însă o carte despre romantism. Ea va încerca, prin urmare, să configureze conceptul estetic, folosind strategii sintetice şi construind un eşafodaj paralel structurii psihosociale a curentului.

Romantismul ca „formă de spirit" (Tudor Vianu) sau „stare de spirit" (Paul Cornea), produs al unei anume realităţi sociale, aşa cum am văzut-o, creează în mod necesar un cod estetic nou, „o formă de structurare globală a activităţii intelectuale, egal prezentă în literatură şi jurnalismul politic, în istoriografie şi lingvistică, în concepţia despre lume şi în corespondenţa intimă".[1] Trecînd de epopeea termenului, lesne de găsit în toate dicţionarele şi studiile de referinţă,[2] dar şi de istoricul extrem de cunoscut al curentului început în idealismul magic german şi încheiat în epoca lui Baudelaire, Emi-

Scanned with OKEN Scanner

nescu și Macedonski, vom încerca să abordăm romantismul ca pe o categorie a spiritului, manifestată formal.

Unitatea europeană a curentului pe care o presupuneau încă Thomas Carlyle, Georg Brandès și o explică astăzi Wellek și Picon [3], existența structurilor estetice comune școlilor naționale, degajă cauzalități cu rădăcini în practica socială și cu efecte în aceea ideologică, artistică și culturală. Dacă eroul romantic propunea lumii modelul uman al individului în expansiune, un Atlas al frenezieiexistențiale, gîndirea romantică postulează hipertrofia principiului kantian *Ich denke (Eu gîndesc)* prin subiectivismul spiritualist al școlii lui Fichte și Schelling. Credo-ul acestuia, *Ich bin das Denkerde (Eu sînt gînditorul),* materializează printr-un titanism genialoid eul transcedental, absolut, al metafizicii germane de la 1800. Independent de deschiderea filosofică mai mare sau mai mică a romantismelor naționale și a personalităților (mai largă, de pildă, la Novalis, Coleridge, Leopardi și Eminescu, mai îngustă la Victor Hugo sau Byron), speranța unanimă este de recreere a unei noi armonii cosmice, a reconcilierii obiectului cu subiectul prin opera identificată în genere cu poezia. Creativitatea eului absolut despre care vorbește Fitche în *Doctrina științei,* concluzia lui Schelling cum că realul este un sclav al Ideii sau că sinteza finitului cu infinitul nu este decît faptul de a fi al eului *(Bruno),* lumea ca imagine simbolică a spiritului, cum o consideră Novalis într-un *Fragment,* se constituie într-un neoplatonism metafizic. Consecința acestuia, tendința spre sinteză a spiritului romantic ce vrea să pulverizeze parcelarea rațională regăsind unitatea pierdută, nu-și poate avea ecoul decît în armonia spiritului elen. Este ideea pe care o și afirmă Tudor Vianu, vorbind despre filosofia romantică : „Vechii greci n-au avut mai vrednici continuatori decît acei bărbați care ne-au făcut a înțelege din nou armonia suverană a cosmosului și reflexul ei în oricare din lucrurile fericit conformate ale silințelor noastre.“ [4]

Trei texte românești dense ne par a conduce ideea sintezei spre matca artei în care Schelling vedea triumful eului absolut. E vorba de succintele însemnări despre romantismul eminescian de Mircea Eliade (*Insula lui Eutha-*

Scanned with OKEN Scanner

nasius), pe lîngă eseul *Despre romantism* de Lucian Blaga, și *Romantismul ca formă de spirit* de Tudor Vianu.[5] Configurarea poeticii noi survolează aici factologia, evidențiindu-i esențele, — cufundarea în *eu* și într-un timp mitic, adîncirea perceperii realului prin adîncurile inconștienței, („cazanul magic" al Richardei Huch), înlocuirea *mimesisului* neoclasic prin latențele nocturne ale femininului, așa cum l-a văzut drept factor estetic, Croce. Caracterul organic al artei romantice apare astfel argumentat de Mircea Eliade : „Romantismul în întregimea lui reprezintă nostalgia după începuțuri ; matca primordială, abisul, noaptea bogată în germeni și latențe, principiul feminin în toate manifestările sale, sînt categorii romantice majore, care nu depind de influențe livrești sau modă, ci definesc o anumită poziție a omului în Cosmos (...) Poziția romantică este una din puținele atitudini ale spiritului omenesc care nu poate fi învățată, nici mimată."[6] Descifrînd constantele dialectice ale curentului, sentimentul temporal, Lucian Blaga descoperă „patosul mișcării", iar Tudor Vianu, „reprezentarea lumii ca devenire", ipostaze ale istorismului hegelian. Dimensiunile „elementarului" și „patosul cosmic" enumerate de Blaga drept reprezentări romantice, coordonate spațio-temporale, izvorăsc din „apetitul creației", aventura transcedentală a eului. În felul acesta, originalitatea, premisă și efect a poeticii noi, impune un concept al frumosului derivat nu din modéle, ci dintr-o estetică a experimentului. În acest context, nevoia de libertate, un dat al psihismului, coexistă cu frenezia confesiunii, de unde o nouă valoare devenită la rîndul ei estetică, sinceritatea, „strigătul inimii", formulă frecventă, ducînd la concluzia că prezența subiectivității, cf. lui Picon, „definește romantismul mai curînd decît conținutul acesteia."[7]

O asemenea structură organică presupune negarea în numele geniului a oricărui *mimesis* aristotelic sau a normelor neoclasice care îl reiau, un atac corespondent al altei simbolice Bastilii, adăpostind caiete de noblețe estetică, la fel de vetuste și rigide. Războiul împotriva epigonismului, pentru originalitate ajunge să nege însăși *noțiunea* de model, devenind moment crucial în nașterea

Scanned with OKEN Scanner

artei și poeticii moderne. Într-adevăr, nimic nu putea fi mai fertil pentru dezvoltarea ulterioară decît rețeta academică abolită în numele unei arte devenită o *natura naturans*, cum spunea August Schlegel. Picon dezvoltă astfel argumentația : „Ruptura esențială vizează nu atît forma și fondul modelelor, cît însăși noțiunea de model și faptul de a imita. Clasicismul afirmă noțiunea pozitivistă a frumosului, dar și ideea că opera de artă trece prin imitație și cultură ; romantismul refuză aprioric limita unei asemenea estetici și imperativul imitației.“ [8] Această mare dihotomie generînd polemica clasic-romantic, determinase prin ricoșeu o configurare și mai netă a propriei structuri, prin urmare zămislirea conștiinței de sine, concretizată în războinicele *Manifeste* romantice. Conștiință mai timpurie la frații Schlegel, Novalis și Coleridge, mai tîrzie la Stendhal și Hugo, pentru a nu pomeni devansarea cunoscută a romantismului nostru. Constantele sînt însă comune, așa cum le enumeră Albert Béguin : „O tendință spre marile sinteze, dar însoțită de gustul unor personalități originale și al unor vederi spirituale unice. Respingeau cu dezgust în operele lor orice compoziție pur arhitecturală sau excesiv discursivă, căutînd o unitate (...) alcătuită mai degrabă din ecouri, amintiri, încrucișări de teme, decît din linii bine desenate.“ [9] Asemenea „elemente interioare“ și cele „exterioare,“ cum le clasifică destul de convențional Paul Van Tieghem, descoperirea herderiană a poeziei naive, medievale, aceea a operei lui Shakespeare, a mitologiei Nordului, a exoticului, a visului și fantasticului alcătuiesc în cele din urmă o hartă estetică unică ce ignoră delimitările geografice și motivează nu întîmplător în această epocă geneza conceptului goetheean de literatură universală.

Unitatea orizontală a romantismului (și ea nu este numai europeană, de vreme ce Edgar Allan Poe va fi un partizan al noii poetici) înseamnă însă în același timp o structură dialectică verticală, deschisă și mobilă. Pe de o parte, e vorba de școlile naționale nutrite de seve specifice : un romantism metafizic german, unul simbolic (Coleridge) sau retoric-swiftian (Byron) englez, altul clasicizant — cel francez, unul folcloric și social la pașop-

Scanned with OKEN Scanner

tiştii noştri, pe de alta, de dihotomiile interne ale poeticii romantice. Acestea din urmă, enunțate inițial de către pătrunzătorul Friedrich Schlegel, sînt îmbogăţite de către Picon, el enumerînd simbolul filosofic și spontaneitatea, omnipotența eului și dizolvarea în marele tot, subiectivitatea pură și propensiunea spre real, cadrul modern și pasiunea istoriei, acțiunea și spiritul contemplativ, energia și melancolia, dorința de contopire cu universul și antiteza dintre eu și lume.[10] Nutrită de un spirit faustic în sens spenglerian, poetica romantică a substituit liniarităţii clasice un cosmos dialectic.

Scanned with OKEN Scanner

2. ÎN ABSENȚA MANIFESTULUI ROMANTIC

Defrișarea terenului necesar amplasării romantismului românesc în context european necesită precizarea criteriilor care au și ele istoricitate. Dacă Brunetière propunea în a sa *L'évolution de la poesie lyrique en France au XIXe -siècle* drept formulă unificatoare sinteza lirismului cu individualismul, aplicabilă în fond și poeziei saphice, René Wellek, cercetător modern al curentului, se arată mult mai riguros. Pentru diagnosticarea unui romantism național el fixează o strategie imbatabilă : „cînd și ce opere au fost numite, pentru întîia oară, romantice, cînd s-a introdus opoziția clasic — romantic, la ce dată un scriitor contemporan s-a numit pe el însuși, pentru întîia oară, romantic, cînd s-a adoptat pentru prima dată termenul de romantism în țara respectivă". [11] E adevărat, cum vom vedea, că în cazul romantismului nostru terminologia suscită noi discuții vizînd uneori nivelul lor pur lexical. Cealaltă formulă a lui Wellek, un fel de test chimic, este gîndită mai inspirat, adresîndu-se însăși structurii estetice prin trei condiții esențiale : „aceleași concepții despre poezie și despre funcția și natura imaginației poetice, aceeași concepție despre natură și despre relația ei cu omul, și în esență, același stil poetic în care imaginea, simbolul și mitul joacă un rol cu totul deosebit de cel jucat în poezia neoclasică a secolului al XVIII-lea". [12]

Scanned with OKEN Scanner

Ne propunem în cele ce urmează examinarea în această lumină a unor texte teoretice românești cu valoare programatică, nu înainte de a căuta cîteva răspunsuri la testele lui Wellek. Ca în atîtea alte cazuri, ciclopica materie a pașoptismului parcursă de Paul Cornea ne oferă soluții „de-a gata" : „Implîntarea termenului romantic în limba română are loc în deceniul al treilea, cînd îl găsim atestat cu înțelesul de pitoresc — zice autorul — și se consolidează după 1839 cînd apare în sensul de curent literar sau de tipologie artistică". Aflăm în cele ce urmează despre prezența adjectivului respectiv la Dinicu Golescu și Daniil Scavisnchi, sub forma sa de „romanticesc", iar în deceniul patru la Timotei Cipariu, G. Barițiu, Miletie Drăghici, și la eroul caricat al lui Matei Millo ce se declară „poet romantic". Prin 1835 Heliade vorbește de „școala romantică" sau gotică, alături de A. Mureșanu și F. Colson. Romantismul ca substantiv apare după 1835 la I. Voinescu, iar Cezar Bolliac amintește despre romantismul lui Hugo [13]. Tot Paul Cornea citează definiția *Dicționarului* lui P. Poenaru din 1840, pe care o vom reproduce în întregime. Prin urmare „romantic se zice de locurile, de peisajele care înfățișează imaginației descrieri de poeme și romane. Romantic, se zice și de oarecari scriitori care calcă regulile de compunere și de stil așezate de autori clasici (...) clasici și romantici, partizanii felului clasic și aceia care sînt ai felului romantic" [14] În postpașoptism, termenul se polarizează în jurul lui Eminescu, și ce poate fi mai definitoriu decît ultima strofă din postuma sa *Eu nu cred nici în Iehova* (1876) :

Nu mă-ncîntați nici cu clasici,
Nici cu stil curat și antic —
Toate-mi sînt de o potrivă,
Eu rămîn ce-am fost : romantic.

Față de aria europeană, unde termenul putea fi întîlnit încă între 1798—1800, în *Athenäum,* revista fraților Schlegel sau în *Prefața* la *Lyrical ballads* spre a se impune prin cartea Doamnei de Staël, — circulația românească a acestuia indică la o primă aruncătură de ochi devansarea temporală. Dar deosebirile, dincolo de

cronologie și lexic, cum nota și Paul Cornea, privesc ansamblul concepției și nu numai atît. E drept că pe cînd Friedrich Schlegel vorbea despre poetul modern, creator de mituri, simboluri și corespondențe, noi treceam de la relatarea cronicărească cu izuri mustoase, arhaice, la opera totală în sens iluminist a lui Cantemir, de aici la compendiile pătimașe ale Școlii Ardelene și la versuri neoanacreontice. Geneza literaturii moderne a fost în noile condiții știute, de deschidere spre Europa, o structurare precipitat-romantică, ceea ce îi explică specificul, aparentele malformații ca absorbția simultană a modelelor clasice, a unui Boileau, de pildă, pe care Grigore Alexandrescu îl recita cu voluptăți. O altă constantă particulară, virulența sentimentului național, reacție a psihismului românesc de factură mesianică în fața unei istorii ostile, conferă acestui romantism nota sa militantă în care jurnalismul se confundă cu poezia, iar aceasta cu discursul de pe baricade, ideea unei poetici unificatoare pe care o dezvoltă Paul Cornea în *Oamenii începutului de drum*. Acest factor — conștiința națională — constituie suportul literaturii moderne, chiar dacă nu-i determină apariția. („Conștiința națională, enunță autorul citat, nu determină la noi ivirea romantismului, dar îi anunță venirea, îi netezește drumul, și, îndeosebi după 1830, îi colorează întreaga activitate“ [15].) Un caracter accentuat folcloric, experimentarea miturilor fundamentale, căci în mod grăitor Dosoftei, primul poet român notabil, este totodată și cel dintîi descoperitor al potențelor poeziei anonime, constituie pe lîngă marca romantismului nostru, o explicație a strategiei stilistice directe, încă departe de încifrările simbolice eminesciene. (Cauzalitățile estetice, perfect expuse în Tudor Vianu, *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, fac inutilă o nouă abordare.) Și totuși, existența romantismului românesc continuă să suscite discuții, după Șerban Cioculescu în *Istoria literaturii române moderne*; Alexandru Duțu, la capătul unui excurs cultural complex în literatura începuturilor, conchide: „un romantism adevărat revărsat peste normele rigide ale unui clasicism artistic nu a apărut în cultura română“ [16]. În concluzie,

Scanned with OKEN Scanner

dacă asupra configurației romantice eminesciene dubiile dispar, ele se înmulțesc în reconsiderările perioadei anterioare, interpretînd specificitatea unei structuri drept absența ei.

Este prin urmare explicabil că punctul nostru de vedere se raliază unui mic articol polemic, ce ni se pare esențial, al lui Pompiliu Constantinescu (*Romantismul românesc* din 1946). Fără a nega o evidență — nota clasică la Heliade sau Alexandrescu, criticul afirmă : „Romantismul nostru nu are caracter de revoluție estetică, în sensul romantismului francez ; el nu luptă în contra unei tiranii clasice și a unui academism osificat, mai curînd are caracterul unei descoperiri integrale de maturitate, al unei puneri la nivel cu literatura europeană a timpului și al unei ieșiri dintr-o inerție orientală." Considerat diacronic, romantismul românesc îi apare lui Pompiliu Constantinescu ca o structură evolutiv-organică, întrucît el „există, cu caracterele lui, cu mai micii sau mai marii lui exponenți, cu extinderea lui în timp și spațiu și cu alternativele lui orbite de influență. În Eminescu se găsesc toate marile teme, procedee și intensități ale romantismului european, realizate într-un moment autohton ; egotismul violent macedonskian se prelungește pînă la melopeea crepusculară a *Rondelurilor*, pe un spațiu care depășește momentul plenar al romantismului european". Suportul psihologic al acestei poetici este „un admirabil spirit de echipă organizat în jurul spiritului romantic". [17] Afirmăm, prin urmare, alături de Pompiliu Constantinescu, dar și de Ion Pillat, D. Popovici, G. Călinescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Paul Cornea, Mircea Anghelescu, existența unui romantism românesc integral, dispus, ce e drept, în etape, dovedindu-și viabilitatea tocmai prin originalitatea sa.

Una din aparentele abateri în fața normelor romantice pare a fi, alături de devansarea temporală, absența unui manifest romantic românesc. El se poate reconstitui însă prin însumarea unor mici studii și prefețe, între care pentru pașoptism, cel al lui Cezar Bolliac ocupă un loc privilegiat. Această poetică diacronică începută în *Înaintecuvîntarea* lui Barbu-Paris Mumuleanu la *Rost de poezii* (1820) și încheiată în eseul *În pragul secolului*

(1899) și conferința *Romantismul* (1901) de Macedonski, dezvoltă o clară opțiune romantică pentru poezia primordială, reconciliere a traumelor și dihotomiilor existențiale, pentru natura simbolică și corespondențe (e drept, acestea cu și după Eminescu), cu alte cuvinte, „proba" René Wellek. Considerînd studiul lui Bolliac drept moment nodal, vom spicui enunțuri anterioare acestuia și care vizează omnipotența și primordialitatea poeziei. Această, în viziune romantică, cea dintîi dintre toate formele de cunoaștere (Coleridge), spontană și rebelă în fața exercițiului mimetic (Schelling), infinită (Novalis), semn misterios (Jean-Paul Richter), sentiment și senzație, spirit și materie (Lamartine), grotescă și sublimă, spirituală și carnală (Hugo), recunoașterea frumuseții universale (Wordsworth-Coleridge), o gîndire muzicală (Carlyle), adevărată imagine a vieții în adevărul ei etern (Shelley), Ritmică creație a Frumuseții (Poe) — poezia, alături de imaginație și geniu rămîne în egală măsură piatra unghiulară a romantismului românesc.[18] Energia transcendentă a poeziei va fi accentuată însă mai tîrziu, pașoptismul, în dorința lui de a înflăcăra, fiind tributar „concepției emoționaliste", cf. lui Wellek.[19] Utilizînd în virtutea caracterului ei sistematic, antologia critică a lui George Ivașcu,[20] vom putea reconstitui și adîncirea noțiunilor, și a limbajului, într-un moment cînd ivirea lui Maiorescu și Eminescu devine previzibilă.

A degaja astfel o poetică, nu înseamnă a trece sub tăcere aluviunile clasicismului vizibile la același Mumuleanu, ca să nu vorbim despre Heliade care cerea în 1837 o „pravilă" estetică, și accepta citînd din Boileau,[21] modélele, sau mai tîrziu estetica clasică a lui Odobescu. Și totuși, orientarea majoră ne apare romantică dacă urmărim diacronia acestor însemnări scriitoricești, aflate într-o vădită corespondență cu poetica funciară a curentului.[22]

Ideea unei poezii spontane apare în 1820, într-un *Cuvînt înainte* de Vasile Aaron ; alături de muzică, (altă fixație romantică) ea „iaste jucăreaua firei"[23] ; în același an Mumuleanu, între o serioasă cohortă clasică prin nume ca Aristofan, „Evripid", „Virghilie" și „Ovid" și neoclasică prin Racine și Boileau, plasează o definiție

Scanned with OKEN Scanner

emoţionalistă, întrucît „această faptă a poeziii nu este alt decît o mişcare a simţirii, o patimă sufletească şi o naştere a fandasiii". Natura ei este dionisiacă, poezia fiind un „năluc al minţii pătimind de un ce", şi exclude efortul artizanal, întrucît „la această materie rîvna cea firească (în sens de geneză organică — n.n.) şi duhul covîrşeşte ştiinţa." Comparabilă (iarăşi) cu muzica, deci abisală ca geneză, poezia rezultă „d-o asemenea mişcare a patimilor celor dinlăuntru", presupunînd „fandasia". [24] Acelaşi lucru îl spuneau în limbajul conceptelor Schelling, fraţii Schlegel şi Doamna de Staël, cea din urmă precizînd în *D'Allemagne* că „harul poetic este o însuşire lăuntrică", presupunînd „dăruire de sine pe care o vrea entuziasmul". [25] O concepţie emoţionalistă are şi Heliade, condiţionînd poezia prin „simtimenturile [ce] se nasc mulţime şi se îmbulzesc spre a înfăţişa sufletului cu nerăbdare de a se răspîndi", iar calitatea de poet prin „imaginaţia şi simtimentul [ce] trebui să domnească" *(Pentru poezie)* [26]. Tot potrivit lui Heliade poezia este o sinteză a contrariilor în sens schlegelian, întrunind spiritul şi materia („ideile cele abstracte şi lucrurile cele văzute şi simţite") într-o structură nouă, favorizată de „fierbinţeala duhului". Dar cel mai romantic nucleu al poeticii lui Heliade, tutelată cum se ştie de La Harpe, Marmontel şi Boileau, este teoria geniului pe care o întîlnim la tot pasul. Geniul presupune creaţie şi nu imitaţie, „duhul" însemnînd la Heliade intuiţia, inspiraţia, „unite cu o mare putere de imaginaţie, precum şi o vie simţire". Mimesisul nu-l satisface, întrucît geniul „nu e mulţumit a vedea numai lucrurile ce sînt în fiinţă, el croieşte alte noua", cu alte cuvinte transcende lumea vizibilă *(Pentru Duh, Geniu, Gust şi Talent)*. [27] De aceea, intuiţie remarcabilă prin modernitate, „poezia îşi are limba ei, ca şi toate celelalte ştiinţe şi meşteşuguri, şi ca să o înţelegi, trebuie să o înveţi" *(Regulile sau Gramatica poeziii — Prefaţă,* 1831). [28]

Primordialitatea poeziei atît ca un sumum al artelor (idee ştiută din *Laocoon-ul* lui Lessing) cît şi ca vechime mitică, va fi ideea numeroaselor texte româneşti din preajma lui 1830. În *Precuvîntare* la *Caracteruri* (1825)

Scanned with OKEN Scanner

Mumuleanu afirma că „prin poeți și poezie s-au deșteptat toate neamurile“.[29] Heliade conturează imaginea unui Poeta Vates arhetipal : „Cele mai însemnătoare civilizații, toate sînt datoare poeților. Ei mergea înaintea tuturor noroadelor lumii întregi cu lira în mînă pe deosebite drumuri ce au umblat“ (*Pentru poezie,* 1832). Romantismul francez (Hugo, Lamartine) și, în prelegerile sale Carlyle, *The hero as poet,* fixau la fel menirea poetului-profet. O viziune romantică asupra poeziei și a geniului se poate testa și prin *Dicționarul* citat al lui Poenaru, poezia fiind definită prin „îndrăzneală, slobozenie, îmbilșugare particulară de idei, expresii, întorsuri“[30], iar geniul, „calitatea sau însușirea duhurilor mai înalte, care le face destoinice de a croi, de a născoci, de a întreprinde lucruri extraordinare“.[31]

În 1846, *Poezia,* studiul lui Bolliac apare ca o firească prelungire a unor asemenea idei, solicitînd o necesară din punctul nostru de vedere, lectură comparată. Pledoaria acestui cel mai romantic, alături de C.A. Rosetti, pașoptist român, pentru o poezie socială, dar și atingătoare, cum se zicea în epocă, începe cu demonstrarea nobleții acesteia prin vechime : „Originea poeziei atinge leagănul civilizației populilor“. Societatea arhaică nutrea, afirmă Bolliac, „germinele armoniei“, „instinctul sociabilității“, premisă a poeziei, cel dintîi „glas“ prin care poeții „și-au supus contimporanii, i-au strîns în societate“. Prin opera acestor poeți-profeți (Brahma, Amon, Odin, Apolon), pe care Bolliac îi enumeră, „s-au transmis generațiilor posterioare toate experiențele ce națiа omenească și-a tras din întîmplări și din cercetarea naturei lucrurilor“, formulă ce ne trimite la descoperirea mitului pe care Heliade îl numea *myth-istorie*. Dealtfel, ideea poeziei originare, cea dintîi limbă a popoarelor și care era în epoca romantică „dans le vent“, (o acceptase Doamna de Staël, apoi Michelet, Leroux, evident Lamartine, Hugo), își are obîrșia în ideile lui Herder, extrem de popular în Franța anilor 1848. De aici încolo, cum demonstrează și Zoe Dumitrescu-Bușulenga într-un succint eseu, *Herder și pașoptiștii români,* concepția herderiană despre limbă și folclor a fost îmbrățișată de către Heliade, Kogălniceanu, C. A. Rosetti, Bălcescu, Alecu

Scanned with OKEN Scanner

Russo, Alecsandri și Odobescu. Paul Cornea urmărește și el răsunetul celebrei antologii la noi.[32] Cristina Ionescu, inițiatoarea primei traduceri din Herder, enumeră în *Prefața* sa alte ecouri (Ioan Maiorescu, Bariţiu, Gr. Gănescu) numind influența filologului german, subterană, și în mod blagian, catalitică. Afirmațiile lui Bolliac pot fi puse prin urmare alături de fragmente herderiene, de pildă: „Cea mai frumoasă floare din tinerețea limbii a fost epoca poeților. Pentru că nu existau încă scriitori, poeții au imortalizat în cîntece faptele cele mai memorabile, prin cîntece ei educau, cîntecele conțineau, după obiceiul timpului de atunci, bătăliile și biruințele din lume, fabule și pilde, legi și mitologie". Un alt text, *Prefața* lui Herder la *Glasurile popoarelor*, clamează faptul că poezia arhaică „a trăit în urechea poporului, pe buzele și harfa unor cîntăreți vii, a cîntat istoria, întîmplarea, taina, minunea și semnul, a fost floarea caracterului unui popor, a limbii și a țării sale, a trebuințelor și prejudecăților, pasiunilor și prezumțiilor, a muzicii și a sufletului său".[33] În egală măsură, exultarea lui Bolliac în fața poeziei arhaice și mitice este tot herderiană, chiar dacă prin intermediar francez. Abordarea lirică a „cosmogoniilor antice și mai vîrtos cosmogoniilor scandinave", are la Bolliac o certă notă romantică, propusă de Herder și vulgarizată de Staël, spre a deveni o importantă sursă a lirismului romantic european, inclusiv eminescian. Dizertația lui Bolliac despre specificul artei este și ea în spiritul epocii, fundată pe omnipotența ideii, factor activ, „ce a întrebuințat pe artist numai drept organ și a dictat să-i dea ei formă". Herder scrisese și el: „Adevăratul poet e numai un translator, sau, și mai exact, cel ce aduce natura în sufletul și în inima fraților săi".[34] Ideea conjugată cu aceasta, am zice hegeliană, precede formulele lui Radu Ionescu și Maiorescu, Bolliac enunțînd: „Răpitoarea frumuseță a unui product de artă este o revelație a însăși ideii poetice sub forme externe și simțite". Hegel însuși preluase însă tezele primilor romantici, ale unui August Schlegel care cerea poeziei să fie „gîndire în imagini". Dar însuși Schlegel pornea de

Scanned with OKEN Scanner

la Herder. Mai departe apare și mai apăsat la acest pașoptist teza filosofiei germane privitoare la geniu, întrucît „geniul poetic, care este spiritul universului, cînd binevoiește a se încarna, n-are trebuință de învățător sau de exemple ; ideea și materia nereprezentate încă plană caos înainte-i, și el formează universuri". Acest titanism spiritualist rezidă într-o energie spontană, funciară, și într-o măsură irațională ; geniul „nu stă la judecată". Energia, termen iarăși herderian cu sinonime în „entuziasmul" și „imnurile sfinte ale geniului" la de Staël, se numește alegoric în textul nostru, „acea schinteie de poezie a lui Prometeu".

De aici pînă la a afirma suveranitatea poeziei nu e decît un pas, pe care Bolliac îl și face cu tot elanul unui romantic. Dimensiunea cosmică a poeziei fixată de Blaga în cazul romantismului apare enunțată la autorul nostru astfel : în poezie „poate să încapă spațiul, eternul și infinitul, căci toți aceștia sînt fii ai ei". Doamna de Staël, de pildă, condiționa, la fel, creația poetică : „pentru a zămisli poezia lirică în adevărata ei măreție trebuie să rătăcești cu visurile prin sferele cele mai înalte, să uiți de larma pămîntească, ascultînd armoniile cerești, și să vezi în întregul univers un simbol al simțămintelor omului".[35] Concluzia lui Bolliac, cum că poezia „este arta cea mai complectă, cea mai varie și mai sublimă" (!), supunînd muzica, plastica, se completează printr-o dialectică a contrastelor, surprinsă inițial de Schlegel, apoi de Hugo. În adevăr, și la Bolliac se enumeră drept dimensiuni ale poeziei noi, „acel sublim, patetic, melancolic, grațios și buf".

Capitolul III al micului studiu conține, în fine, punctul nodal al unui manifest romantic, repudierea clasicismului în numele poeziei în care „s-a manifestat ideea despre infinit". Repudiind poetica lui „Aristotele" și Platon, „direcție atît de mărginită și necomplectă", dar și tentativa lui Horațiu și Boileau de a „restrînge (poezia n.n.) în reguli silnice", Bolliac neagă teoria mimesisului însăși, „idee greșită" a unora care „*au pretins că imitația ar fi toată puterea poeziei*" (s.ns.). Tot Herder exclamase cel dintîi : „O, blestemat cuvînt, Clasic !", urmat

Scanned with OKEN Scanner

de fraţii Schlegel care au continuat polemica desăvîrşită de autoritatea Doamnei de Staël. Reproşul celei din urmă, mai temperat la adresa lui Boileau, consta în aceea că „lucrînd la desăvîrşirea bunului-gust şi a limbii, a trezit printre francezi o înclinaţie foarte puţin prielnică poeziei". „Preceptele" lui au „înţelepciune şi cumînţenie", „o anume pedanterie foarte dăunătoare elanului sublim al artelor". [36] Stendhal şi Hugo au fost mult mai războinici, manifestele celui de al doilea sugerîndu-ne apelurile avangardei moderne ; „Să dăm cu ciocanul în teorii, strigase în 1827 Victor Hugo, — în poetice şi în sisteme. Să aruncăm jos vechea tencuială care ascunde faţa artei. Nu există (...) alte legi, decît legile generale ale naturii care domină arta în întregul ei". [37] Concluzia lui Cezar Bolliac, „Intuziasmul şi crearea sunt mai presus de imitaţie", marchează în mod romantic negarea academismului din cuprinsul articolului său.

Dacă pînă aici Bolliac ne apărea drept partizan al neoplatonismului metafizic şi estetic, capitolele IV—VII ni-l arată coborînd cu arme de paşoptist în realitatea revoluţionară a secolului său. El este mai aproape acum de Hugo şi de socialismul utopic, iar concepţia sa despre poezia modernă reflectă imperativul conştiinţei naţionale. [38] Evident, este şi acesta un romantism, al acţiunii, în Ţările Române, sincron seismelor din Europa, pe care Bolliac le-a trăit ca revoluţionar. Cultul raţiunii, ideea ateismului liberal, cînd „raţia s-a urcat pe tronul său" va conduce, cf. lui Bolliac, la o reformă a poeziei care trebuie să-şi părăsească „mijloacele sale cele vechi", devenind „numai filozofică, socială, umană şi politică". Spiritul mesianic prezidează aceste speranţe, întrucît ca şi Hugo, Bolliac vizează rolul de Poeta Vates, vremea „cînd ei, poeţii, vor recîştiga influinţa şi drepturile lor în societate", egalînd faima rapsozilor antici. După o paranteză afectată tradiţionalei antiteze Nord-Sud, care generase la primii romantici dihotomia clasic-romantic, Bolliac reia fixaţia : „aici, în Nord, poezia (...) a domnit mai mult în imaginaţie şi a fost mai spirituală". Urmează recomandarea întoarcerii, în sensul acordat de Schelling, la miturile indice, egiptene, dar mai ales germanice, (tărî-

Scanned with OKEN Scanner

mul „unde a domnit marele Odin"). Elogiul retoric din deschiderea unui paragraf pare a fi adresat anume unui Herder : „Recunoştinţă, recunoştinţă la aceşti anticari învăţaţi carii ardică cu încetul vălul opac ce acopere poezia neamurilor primitive", iar încheierea simetrică glorifică mitologia, sursă a poeziei „cei noi", descoperită de „ingenioşii sfredelitori ai fîntînilor spiritului antic", desigur acelaşi Herder cu *Glasuri ale popoarelor în cîntece*. „Intuziasmul poeziei primitive" trebuie însă urmat de poeţii contemporani, fiecare devenind „mergătorul înainte". „Facla luminilor" din „dreapta" acestui Erou urmat de o mulţime în delir aruncă punţi spre stilul mesianic hugolian din celebrele sale *Prefeţe*, ca de pildă aceasta, la *Odes et Ballades*. Aici poetul „trebuie să meargă în faţa popoarelor cu o lumină şi să le arate drumul (...) spre marile principii ale ordinii, moralei şi onoarei (...). El îşi va reaminti(...) că şi el are o religie şi o patrie. Cînturile sale vor celebra neîncetat gloria şi durerile ţării sale". [39]

Socialismul utopic saint-simonian şi fourierist, ateist-liberal şi chiar socialismul marxist susţin ultima parte a textului în cauză, invocînd "o singură credinţă religioasă (...) aceea a raţiei şi a libertăţii", cu desfiinţarea religiei, a misticismului, a corupţiei şi a claselor în conflict („două părţi inegale, antagoniste una alteia"). Cu o retorică cvasieminesciană se evocă „proletarul cel lipsit de astăzi de cultură spirituală şi de îndestularea materială". În acest context, pe fundalul ideii romantice de cosmopolitism, Bolliac revendică „misia poeziei moderne", aceea de a construi o lume a libertăţii. Doamna de Staël mărturisise înainte : „consider literatura filosofică şi raţionamentul ca fiind adevăratele chezăşii ale libertăţii" pînă la declaraţia clasicizantă a acestei partizane a entuziasmului romantic : „dintre toate artele, cea care ţine mai îndeaproape de raţiune este poezia". [40] Un asemenea clasicism se impune şi în ultimele aserţiuni ale lui Bolliac, punînd sub semnul întrebării dezavuarea lui Boileau şi reaşezînd poezia sub semnul „raţiei". Dar eclectismul cunoscut al paşoptismului face firesti asemenea inadvertenţe. Teza cosmopolitismului, de pildă, difuzată în rîndul emigraţiei române prin mijlocirea lui Hugo, Lamartine,

Scanned with OKEN Scanner

Quinet, Michelet, avîndu-şi partizanul înfocat în C.A. Rosetti şi chiar Bălcescu, îl făcuse pe Bolliac să exclame în *Espatriatul*, sub grăitorul titlu *Vin toate naţiile*: „... toate naţiile amorţite de gerul nordului, sîngerînd de cnutul ţarului, îşi dau mîna, se înţeleg în acea limbă de lacrămi şi de durere, şi pornesc în numele domnului să învingă satanii sau să moară, spre a nu mai suferi în robie."

Religia femeii proprie codului etic al romantismului îşi face şi ea loc în această pledoarie pentru o poezie socială, un „forum" al mulţimii, prin ideea că „sclavia femeii" este „cea d-întîi inegalitate socială". Explicaţia valorizează iarăşi afectul, întrucît „cel mai preţios tezaur ce posedă umanitatea este inima de fămeie". O ultimă „misie" a poeziei contemporane, romantice fără a fi nominalizată ca atare, va fi prin urmare să „emancipeze pe fămeie, să dea libertate amorului", deziderat, cum s-a văzut şi în cartea întîia, al psihismului dominant în secolul trecut.

Chiar dacă în întregul ei structura teoretică a acestei poetici pare labilă şi fluctuantă, articolul lui Bolliac, nu este mai puţin apt să suplinească la noi un manifest romantic. Poate tocmai natura acestui paşoptist, calificat pe drept cuvînt de către Paul Cornea a fi fost în planul ideilor „un intuitiv şi un grăbit", cititor pasionat de gazete franţuzeşti şi el însuşi jurnalist intempestiv, a favorizat captarea şi catalogarea *tuturor* tezelor estetice proprii paşoptismului nostru. Este evident că selectarea teoriilor europene se face în funcţie de solul naţional, Bolliac acceptînd de pildă din Herder elogiul poeziei primitive, (implicit al folclorului), nu şi scepticismul gînditorului german în faţa literaturii contemporane lui. Dimpotrivă, încrederea în rolul social al poeziei, piatra unghiulară a paşoptismului, îşi raliază mesianismul şi socialismul utopic al poeticii franceze. Nu întîmplător însă poetizarea catolicismului (Chateaubriand) sau elogiul poeziei „creştine" (Staël) nu spun mare lucru autorului *Poeziei*. Dimpotrivă, republican şi ateu, el vrea să reintroneze „raţia", poezia şi femeia, o omenire armonioasă şi o patrie liberă. [41]

Scanned with OKEN Scanner

Cîteva luări de poziție ulterioare au adus nuanțe în plus, fără a schimba tabloul general. E drept că G. Baronzi se arată mai receptiv la „soarele cristianismului spiritual", acceptînd „entuziasmul cristian" predicat de către patroana de la Coppet, și distincția stabilită de cea dintîi dintre — citățm din Baronzi — „poezia antică, neimitătoare (...) entuziastă, profetică", și poezia de fapt romantică, de „după cristianism (...), elegiacă, amoroasă, cavalerească (...) satirică, infernală". [42] Încolo antiteza climelor, suveranitatea poeziei, pledoaria pentru originalitate, idee nouă la noi, rămîn totuși previzibile. Cunoscutele rînduri ale lui Grigore Alexandrescu din deschiderea volumului său din 1847 încheie acest prezumtiv și diacronic manifest romantic pașoptist prin teza unei poezii civilizatoare, profund sociale, care să se adreseze în primul rînd afectului : „...eu sînt din numărul acelora care cred că poezia, pe lîngă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte simtimente frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale și divine pînă în viitorul nemărginit și în anii cei vecinici." [43]

*

Credem că se poate desprinde din asemenea pagini o structură coerentă a poeticii pașoptiste și, implicit, o concepție românească de factură preponderent romantică despre poezie. Ipostază favorizată a frumosului, aceasta din urmă are o geneză platoniciană statornicită de gîndirea filozofilor germani de la 1800, pentru a include în cele din urmă acel cvasihegelian „spirit al universului" la Cezar Bolliac. Dar să nu uităm că Jules Michelet și Edgar Quinet gîndeau în bună măsură hegelian. Geniul însuși, creatorul demiurgic, este în pofida titanismului funciar, un receptacol al spiritului absolut sau al eului universal. În mod complementar apare un emoționalism cu finalități sociale ; poezia se naște printr-un „impuls sfînt", entuziasm, flacără lăuntrică, ea fiind organică, spontană, insubordonabilă în fața regulilor, presupunînd în mod necesar libertatea imaginației. Produsă de afect, ea se și adresează acestuia. Amplificarea empatetică face din poezie un vehicol social, antrenînd mul-

Scanned with OKEN Scanner

ţimile revoluţionare la luptă pentru ideea naţională şi aceea a cosmopolitismului liberal. Explicabil, poetul va fi văzut ca Eroul lui Carlyle, cu contemporani ca Béranger şi Lamartine, Hugo, Byron. Prin urmare pornind de la o poetică spiritualistă în ce priveşte geneza poeziei, concepţia esteticii noastre paşoptiste ajunge la ideea artei militante, altfel o constantă a literelor române.

În ce priveşte interrelaţia cu orizontul european, rapsodul antic (clasic) sau bardul ossianic devin prototipali în virtutea maximei lor audienţe sociale. Polemica cu neoclasicismul rămîne incidentală la Bolliac sau, dimpotrivă, integratoare la ceilalţi. Cu toate acestea, toţi autorii români recomandă sursele noii estetici : Shakespeare, poezia Nordului, Ossian ; mitologia începe să fie menţionată şi propagată ca materie poetică. Influenţele alternează ; ele presupun momentul romantic german (prin filieră franceză) în ce priveşte geneza şi natura poeziei, pentru a ancora în mesianismul francez cu undele sale umanitar-socialiste. Cea care dictează însă selectarea este de fiecare dată realitatea istoriei şi a *Zeitgeistului* naţional.

*

Concomitent cu refluxul revoluţionar de după 1850 care determină părăsirea mesianismului şi a socialismului utopic, se poate vorbi despre o adîncire a poeticii în aceeaşi albie a romantismului. Putem astfel urmări punctele nodale ale acestei diacronii de la Radu Ionescu, sumbru poet şi critic talentat, la momentul esenţial Maiorescu — Eminescu, pînă la neoromantismul macedonskian afirmat în articolele sale programatice. Drumul poeticii noastre început în paşoptism printr-o exaltare retorică a forţelor demiurgice ale poeziei şi ale Poetului menit să antreneze mulţimile, ancorează în viziunea artei ca „nobilă inutilitate“ la Maiorescu (cf. D-nei de Staël), paralel cu determinismul marxist al lui C. Dobrogeanu-Gherea. Dacă se poate spune prin urmare că paşoptismul a *clamat* poezia, epoca posterioară începe s-o *studieze* cu mijloace mai adecvate, inaugurînd hermeneutica acesteia.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, filonul romantic continuă să străbată noile construcţii critice, chiar dacă nivelul teoretic este altul, ca şi sursele la care se apelează.

Geneza poeziei continuă să fie derivată din Ideile platoniciene, fie în mod hegelian (Radu Ionescu), fie schopenhauerian (Titu Maiorescu). Oricum ar fi, definiţia hegeliană, chiar dacă nu luăm în consideraţie întreaga-i dialectică idealistă, este în spiritul esteticii romantice. („Frumosul se determină pe sine ca răsfrîngere sau reflectare sensibilă a Ideii".)[44] O preluase, cum am văzut, Bolliac, ea era curentă în sfera culturii franceze, întrucît Lamennais în *Esquise d'une philosophie* scria : „La manifestation sensible de l'idéé (...) est l'objet de l'art". Prin urmare, *Principiile criticei* (1861) ale lui Radu Ionescu se racordează nu numai la estetica hegeliană, cînd afirmă : „Atît Ideea, cît şi imaginea exist împreună în spiritul artistului, dar prin puterea talentului său particular, el reprezintă ideea sub o formă simţitoare".[45] Nici definiţiile lui Maiorescu nu sparg acest consemn, cînd în ambiţioasa conferinţă din acelaşi an (1861) *Vechea tragedie şi muzica lui Wagner,* ce-i drept, după numele lui Hegel, urmează următorul enunţ : „Dacă *frumosul* nu este decît deplina pătrundere a ideii cu aparenţa sensibilă...".[46] O formulă congeneră reapărea în *Poezia română* (1867), în plin junimism, Maiorescu scriind despre „deplina pătrundere a ideii cu aparenţa sensibilă". Sursele filosofice însele care completează pe Herder-Schiller-Schlegel-De Staël prin Hegel-Herbart-Feuerbach-Schopenhauer, cu trimiteri la Kant şi iarăşi Platon, se înscriu pe aceeaşi orbită. Din acest motiv nu vom intra în disputa hegelianism-antihegelianism, ci vom menţiona doar convingătoarele argumente ale lui Liviu Rusu din recenta sa carte, *Scrieri despre Titu Maiorescu,* (Ed. „Cartea românească", 1979). Poziţia era, dealtfel, şi a lui Paul Georgescu în oricînd actuala *Prefaţă* la *Critice,* I, E.P.L., Buc., 1967. Incontestabil însă că în pofida unui hegelianism devenit în 1860 epigonic, atacat în mod divergent de Feuerbach şi Schopenhauer, prestigiul *Prelegerilor de estetică* n-a putut fi demolat nici atunci, nici astăzi. Doar că secolul romantic prelua mai cu seamă principiul spiri-

Scanned with OKEN Scanner

tualist din asemenea formulări : „Adevăratul conținut al romanticului este interioritatea absolută, iar forma corespondentă acesteia este subiectivitatea spirituală cu sesizarea independenței și libertății sale“.[47] Am văzut că astăzi un cercetător al curentului ca Picon profesează aceleași idei. Poetul creează, ne spune Hegel în altă parte, „pornind din subiectivitatea sa“, iar poezia exprimă „împărăția nemărginită a spiritului“. Poetica epocii românești romantice se arată receptivă la aceste afirmații, fie ele nominalizate sau nu. Trebuie să recunoaștem că existența unei platforme filosofico-estetice comune, dincolo de supralicitatea hegelianismului, se argumentează în toate studiile lui Tudor Vianu dedicate lui Maiorescu. Ideea primordialității pe care o deține poezia, inițiată de primul val al romantismului german, apărea iarăși la Hegel care o așeza deasupra artelor spațiale, numind-o „artă universală“, fundată pe principiul „spiritualității“.[48] Ea, (ideea în cauză) continuă să străbată în noile poetici românești din a doua jumătate a secolului, la Radu Ionescu, de pildă, care încuviințează „superioritatea acordată poeziei asupra celorlalte arte“ prin transfigurarea „vieții eterne“ după „tipul etern al idealului“.[49]

O concepție asemănătoare se află la *clasicul* Maiorescu, dar pe de o parte, nici Schopenhauer nu vibrează în fața romantismului, pe de alta, clasicismul este un dat al romantismului nostru. Prin urmare romantismul lui Titu Maiorescu, surprins, ce-i drept, parantetic de Vianu *(Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu),*[50] și explicit în monografia lui Lovinescu, apoi în *Prefața* lui Paul Georgescu, se încadrează în diacronia poeticii romantice pe care o vom degaja în continuare. Suveranitatea poeziei apărea implicită în *Poezia română,* atît în compararea cu celelalte arte, cît și în paralelismul cu știința, strategie anterior-hegeliană la Radu Ionescu. Formularea explicită a ideii apare la Maiorescu abia în momentul vestejirii producțiilor plate, într-un mod patetic : „Însă prea rară este, este prea de mare preț și valoare această creațiune a spiritului omenesc ce se numește poezie...“.[51] Acest sîmbure romantic coexistă cu nevoia de a conceptualiza,

Scanned with OKEN Scanner

mentorul „Junimii“ propunîndu-şi să dea „un simţimînt mai just despre primele elemente ale artei poetice“.[52] În al doilea rînd, emoţionalismul romantic ce circumscrie poezia, nu derivă la Maiorescu numai din psihologismul lui Herbart, ci şi din marea obsesie a secolului trecut despre „coardele inimii“ care cîntă. Afectul devine, prin urmare, însuşi conţinutul poeziei : „Ideea sau obiectul exprimat în poezie este totdeauna un *simţimînt* sau o *pasiune*, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală“.[53] Dimpotrivă, la Hegel coexistau „interese spirituale“ cu „valurile suitoare şi coborîtoare ale pasiunilor şi sentimentelor omeneşti“[54], iar forţa artei, în afara acelei de a reitera Ideea Absolută filosoful german o vedea şi într-o „trezire a tuturor sentimentelor“[55]. Maiorescu extrage însă numai sfera predilectă a secolului nostru romantic, „pasiunile“, pe care ar fi vrut să le studieze, văzînd în ele premisa solidarităţii umane şi avantajul istoricităţii. Ca expresie a sentimentului, „temă eternă a frumoaselor arte“, poezia necesită drept condiţie ideală „o exagerare sau cel puţin o mărire şi o nouă privire a obiectelor“, am zice o transfigurare a lor sub imperiul cosmic (Blaga), implicînd, cf. lui Maiorescu, „fantazia“, prin care poetul deşteaptă herbartian „aceleaşi imagini sensibile în conştiinţa auditoriului“,[56] calitate provenită tot „din abondanţa inimei sale spre a frînge valul timpului“.[57] Prin acest emoţionalism, conceptualizat încă la începutul secolului, Maiorescu se arată mult mai aproape decît a crezut-o, de poetica paşoptistă, care vorbea prin Mumuleanu despre „patima sufletească“, prin Heliade despre „simtimenturile ce se nasc mulţime“, prin Bolliac, despre „intuziasmul“ poetic. O scrisoare către D. Zamfirescu, pe care o citează şi Paul Georgescu, ne apare grăitoare : „Nu se poate închega nimic de valoare, scria criticul «Junimii», nici măcar o concepţiune politică, necum una literară, decît la gradul de topire. Numai în fierbinţeala entuziasmului se sudează un subiect cu un predicat într-o nouă judecată, dacă este să fie vieţuitoare, şi nu un *cliché* mecanic.“ Gradul înzestrării afective garantează individualitatea poetului în *Poeţi şi critici* : „el (poetul — n. ns.) primeşte o simţire aşa de personală în gradul şi în felul ei, încît în el nu numai că se acumulează

Scanned with OKEN Scanner

simțirea pînă a sparge limitele unei simple impresii." Absolutizarea acestui emoționalism romantic apare întărită în concluzia *Poeziei române:* „Poezia cea adevărată nu este decît un simțimînt sau o pasiune manifestate în formă estetică". [58]

În mod surprinzător de inconsecvent geniul, conceput de astădată schopenhauerian, nu va mai fi cel ce *simte* frenetic, ci acela care, impasibil, accede la lumea Ideilor absolute. Avînd o „dezvoltare abnormă a intelectului" și o „modalitate intuitivă de cunoaștere", el va deveni „subiectul pur al cunoașterii". [59] Dar această renunțare la emoționalismul primordial al poeticii nu este decît un alt fel de romantism, cu sursele în *Cartea a treia* din *Lumea ca voință și reprezentare,* sau în *Parerga și Paralipomena,* fragmente figurînd și în traducerea pe care o datorăm lui G. Tănăsescu, sub titlul *Studii de estetică.* Psihosociologia receptării lui Schopenhauer în momentul „Junimii" apare convingător motivată prin evoluționism politic și o tentă etică iconoclastă în studiile lui Z. Ornea, [60] N. Tertulian [61] și în ce-l privește pe Maiorescu în special, în *Introducere la Aforismele lui Schopenhauer în traducerea lui Titu Maiorescu* de Liviu Rusu. [62] Deși vom mai reveni asupra chestiunii în cap. *Modéle culturale...* se cere menționată dubla valență romantică a esteticii schopenhaueriene; pe de o parte, „complexitatea lumii subiective" pe care o impune (formula lui Liviu Rusu), pe de alta, etica pesimistă cum nu se poate mai propice unui moment postrevoluționar și pe care o combătuse cu fervoare C. Dobrogeanu-Gherea. Pentru individul schopenhauerian, subordonat voinței oarbe și sfîșiat de dorințe instinctuale urmate de dezgust, arta nu mai are funcții transcendentale ca la Hegel, rămînînd un paleativ, menit să suprime în mod efemer durerea, suprimînd însăși voința de a trăi. În cazul geniului *catharsisul* este permanent, acesta avînd privilegiul de a contempla în nîrvâna, Ideile platonice, străin de orice egoism, „oglindă clară a lumii". Destinul său individual este însă tragic, inseparabil deseori de nebunie. „Astfel, afirma Schopenhauer, în timp ce cunoașterea se luminează, creș-

Scanned with OKEN Scanner

te, suferința crește și ea ; și ea crește cu atît mai mult, cu cît individul are văzul mai clar, mintea mai ascuțită ; cel însă în care rezidă geniul, suferă cel mai mult". [63] Se știe că fiziologia geniului schopenhauerian a fost aplicată de Maiorescu lui Eminescu. Din studiul *Eminescu și poeziile lui* rezultă extrem de limpede ideea geniului aprioric damnat, în pofida sublinierii criticului cum că el va evita supralicitatea unor detalii biografice ce „par a da vieței sale (a poetului — s. ns.) o colorare romantică". Prin urmare poetul a fost „cel mai nepăsător om ce și-l poate închipui cineva", caracterizat prin „seninătate absolută", „melancolie impersonală", „geniu cuprins de lumea ideală, pentru care orice coborîre în lumea convențională era (...) o nepotrivire nefirească". Acest portret romantic al geniului astral se conjugă însă cu vechiul emoționalism pașoptist, de îndată ce criticul explică înrîurirea lui Eminescu asupra cititorilor săi, întrucît „Și ei au simțit în felul lor ceea ce a simțit Eminescu, în emoțiunea lui își regăsesc emoțiunea lor".

Sistemul de valori maiorescian este de asemenea romantic. Dacă în tinerețe „preferiții" săi sînt Poe și Schopenhauer, modelele permanente rămîn Shekespeare, Goethe, Lenau, Hugo, Heine. În fine, aprecierea organicității folclorului românesc inspirat de „simțimîntul natural" este herderiană ; permanența ideii naționale în linia specificității sună ca la mesianicii Bălcescu, Hugo sau Michelet. „Secolul al XIX-lea, scrie acest fiu al pașoptistului Ion Maiorescu, se va numi în istorie cu drept cuvînt secolul naționalităților. În el s-a lămurit și se realizează ideea că popoarele sunt chemate a se întări în cercuri etnografice, deosebindu-și fiecare misiunea istorică după propria sa natură." [64]

Fibra romantică a acestui raționalist, clasic în critica sa, care a fost Maiorescu, pare a justifica prin extrapolare o tentativă paralelă, aceea de a orienta în aceeași direcție poetica lui C. Dobrogeanu-Gherea, adversar ideologic al celui dintîi, inițiator al criticii marxiste nu numai la noi. Deși demersul poate părea paradoxal, lectura sub acest unghi relevă aceeași permanență ; ea rezistă în structura

Scanned with OKEN Scanner

tuturor ipostazelor ideologico-estetice, aruncînd punți subterane atît spre momentul *Daciei literare,* cît și spre primul val romantic al culturilor europene.

Se poate afirma, de pildă, că Gherea este cel dintîi în seria psihosociologilor europeni ai curentului, numit de el uneori „decepționism" sau „pesimism". Ne referim, evident, la factorul economico-social primordial pentru criticul român, și pe care Taine îl excludea din „temperatura morală" a „momentului", ca și Brandès, adeptul în cele din urmă al „Eroilor". Pozitivismul de orientare marxistă al lui Gherea încheagă un studiu al mentalității romantice. Cei ce-l vor urma, și care resping romantismul din considerente etice, sînt clasicizanți fără a avea meritul lui Gherea de a fi derivat o structură estetică dintr-una economico-socială, așa cum o facem astăzi. (E vorba de Lassèrre, cu *Le romantisme français,* Mercure de France, 1907 și Seillère, autorul studiului *Le mal romantique. Essai sur l'impérialisme irrationnel,* Plon, 1908.) Dacă ținem seama de faptul că articolele lui Gherea apar în jurul lui 1890, meritul său este al pionierului care deducea dialectic pesimismul celui de al treilea val romantic din antinomiile capitalismului în spiritul analizelor lui Marx și Engels. Enunțurile sale erau menite să risipească unanima confuzie a epocii, aceea de a explica forme suprastructurale ca arta, literatura prin altele ca religia, filosofia și știința. Astfel criticul român scria în *Contemporanul* din 1887 : „*Pricina decepționismului nostru, a decepționismului poeților noștri, obîrșia lui, sînt anomaliile societății burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizației burgheze*" *(Decepționismul în literatura română).* Mai mult, Gherea alătura consecințele spirituale ale revoluției franceze de mișcarea Țărilor Române : „Ceea ce fu 1789 pentru Europa, 1848 fu pentru noi". Concluzia sa stabilea astfel similitudini astăzi curente, pe care se sprijină și structura prezentului studiu : „aceeași întocmire socială burgheză care a înșelat atît de tare nădejdile Apusului a înșelat și pe ale noastre, și decepțiunea noastră trebuia să dea loc și la noi curentului decepționist în literatură". [65] Concluzii similare amplificate de o analiză a alienării individului în era burgheză, prima, din cîte știm, în acei ani, în spiritul *Capi-*

Scanned with OKEN Scanner

talului și desigur al *Manifestului,* se află în studiul congener, *Cauza pesimismului în literatură și viața* (1891).

Desigur, obiecțiile etice pe care le cunoaștem și din studiul dedicat lui Eminescu, se arată precare în fața naturii estetice a romantismului, fie acesta pesimist, fie vizionar-metafizic. Direcția sănătoasă pe care Dobrogeanu-Gherea vrea s-o imprime literaturii decepționiste române de sfîrșit de secol, adoptînd dihotomia goetheeană, vigoare clasică — maladie romantică, are limitele ei explicabile. Astfel, structura clasică, dotată cu „sănătate, liniște, seninătate; acel firesc și acea identitate între plăsmuirile artistului și ideile lui", apare inferioară în fața romantismului „exagerat de spiritualist", înfățișînd „relațiunile spiritualiste cu natura" (tocmai a doua constantă a curentului stabilită de Wellek !), caracterizat prin „nefiresc" „durere", „exaltare", și, teză infirmată de criticul însuși extaziat în fața lui Leopardi, de pildă, prin „acea neidentitate între plăsmuirile artistului și ideile sale". Din asemenea carențe derivă cf. lui Gherea, altele de stil „acea simbolizare, alegoriile și ciudățeniile de tot soiul care caracterizează romantismul".[66] Și aici acest critic negativist intuiește celălalt dat al poeticii curentului: gravitarea spre simbol, construind prin mijloacele infirmării o configurare coerentă, mai mult decît atît, o structură conceptualizată abia în anii noștri. În această polemică clasic-romantic de la sfîrșitul secolului XIX românesc Gherea se va arăta un clasicizant care-și va elogia patetic adversarii, cum vom vedea, în practica scrisului său.

Revenind însă la sociopsihologia romantismului, criticul stabilește relația organică. El integrează tezele schopenhaueriene în țesătura complexă a curentului, vorbind despre „pesimismul modern german, extrema manifestare a boalei veacului",[67] intercalează într-o caracterizare a lui Leopardi ideile lui Schopenhauer cum că „creșterea conștiinței omenești, care pare vădită că ar trebui să aducă o înrîurire îmbucurătoare (...) poate să împrăștie melancolia și disperarea".[68] Comentînd *Sonata Kreuzer* de Tolstoi, Gherea îl caracterizează pe Pozdnîșev drept

Scanned with OKEN Scanner

„un fel de pesimist schopenhauerian. Nirvana, iată ce a rămas aceluia a cărui viața toată a fost un infern". [69]

Aflîndu-se însă în fața marilor lirici, Gherea recționează ca orice literat trecut prin școala romantică. Ca și pe Maiorescu, îl impresionează pasiunea. Modelele sale sînt cele ale secolului : Shakespeare, cel ce „a analizat pasiunile omenești" și „ne atîță cele mai ascunse coarde ale bunătății, iubirei, compătimirei". [70] Geniul va fi, evident, poetul romantic. În această enumerare va apărea Byron, citat integral tocmai cu sumbrul poem *Bezna (Darkness)*, Musset, supralicitat în epocă, va fi elogiat pentru „versuri magnifice" din *Rolla,* încolo se pomenesc cu religiozitate Goethe, Schiller, Heine, Hugo, Leopardi (alt pesimist), Mickiewicz, Pușkin, Lermontov. Avîntul liric îl face pe academizantul în teorie critic să-și aplece balanța spre spiritualism : „În acest sens sunt adevărate întrucîtva fanteziile lui Platon, care reprezintă pe un artist ca un înger căzut dintr-o lume perfectă, o lume transcendentală, iar creațiunile artistice, ca riminiscențe din acea lume ideală". [71] E adevărat că aceste rînduri din cel mai romantic manifest al criticului, *Artiștii-cetățeni* aduc numaidecît corectivul unui socialism de nuanță utopică, întrucît acea „lume transcendentală" este a viitorului. Pînă și abaterea pesimistă este privită cu oarecare înțelegere, cînd în loc să fie un Poeta Vates, artistul „se rătăcește" „în întunericul trecutului (...) în lumi imaginare — produsul unor închipuiri bolnăvicioase" — (fantezia vizionară va fi incriminată de Gherea, de aceea îi place terestrul Musset și mai puțin Eminescu), sau „se aruncă în cel mai negru pesimism, blestemînd existența, chemînd ca scăpare supremă, Nirvana !" [72]

La fel de romantic va fi Dobrogeanu-Gherea în fața poeților mesianici, „cei mai mari revoluționari ai secolului" întîmpinînd adversități. Tonul discursului va fi pașoptist și hugolian : „Pătrunși de o mare iubire pentru oameni și omenire, de o adîncă compătimire pentru cei nedreptățiți și suferinzi, de o ură fierbinte contra celor cari îi fac să sufere — ei nu numai exprimă aceste idealuri, această iubire și această revoltă în creațiunile lor, ci iau parte directă la luptă. Soldați eroici ai sfintei cauze, ai

Scanned with OKEN Scanner

viitorului luminos al omenirei, îi jertfesc viața în toată puterea cuvîntului, și mulți dintre ei (...) își petrec viața în exil, în închisoare, huiduiți, calomniați, persecutați". [73] Emoționalismul romantic explică la Gherea rolul social al artistului, faptul că el va fi „un factor transformator în domeniul său, care e viața socială cu *afectele* (s. ns.) și interesele ei vitale". Ceva mai înainte Gherea explicase „viforul vieței sociale" (metaforă asemeni romantică) prin „afectele,... disentimentele,... ura și iubirea ei". [74] Geneza operei la „artiștii geniali" are și ea o explicație emoțională ; ei au „o organizație atît de *simțitoare* (s.ns.) pentru relele omenirei". Metafora „harfei", frecventă în retorica romantică, se integrează în același emoționalism, întrucît acea „admirabilă harfă eoliană care tremură și scoate sunete la cea mai mică atingere a vîntului", această „harfă vie și *suferindă* (s. ns.) este însuși artistul de geniu". [75]

În mare, Gherea va fi în poetica secolului trecut un caz al criticului materialist-dialectic, (singurul dealtfel) care, recomandînd o artă clasic-echilibrată, se lasă înfiorat de adierea poncifelor romantice. Exegezele sale de istoric al mentalității, iarăși cel dintîi, configurează nu numai matca economico-socială a curentului, ci și, în pofida amendamentului etic, structura acestuia. În mod paradoxal, contextul romantic al academismului său îl apropie *estetic* (s. ns.) de Titu Maiorescu.

Elogiul pe care Maiorescu îl adresase lui Eminescu conținea nu numai configurarea înaltei ținute intelectuale a poetului, ci și dubla ei polarizare, metafizica spiritualistă și sentimentul național. Adevărul este că oricît s-ar fi „clasicizat" Eminescu pe parcurs, admirînd seninătatea artei antice, esența sa de gînditor și artist rămîne structural-romantică. Elementele culturii sale, chiar nefixate de criticul „Junimii" prin termenul consacrat, includ pe Platon și idealismul german, buddhismul prin Schopenhauer, delimitînd sfera romantică. [76] Prin urmare, scria Titu Maiorescu : „Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturii europene de astăzi. Cu neobosita lui stăruință de a citi, de

Scanned with OKEN Scanner

a studia, de a cunoaşte, el îşi înzestra fără preget memoria cu operele însemnate din literatura antică şi modernă. Cunoscător al filosofiei, în special a lui Platon, Kant şi Schopenhauer, şi nu mai puţin al credinţelor religioase, mai ales al celei creştine şi Buddhaiste, admirator al *Vedelor*, pasionat pentru operele poetice din toate timpurile, posedînd ştiinţa celor publicate pînă astăzi în istoria şi limba română — el afla în comoara ideilor astfel culese materialul concret, de unde să-şi formeze înalta abstracţiune, care în poeziile lui ne deschide aşa de des orizontul fără margini al gîndirii omeneşti. (...) Tocmai ele dau lui Eminescu cuprinsul precis în acele versuri caracteristice, în care se întrupează profunda lui emoţiune asupra începuturilor lumii, asupra vieţii omului, asupra soartei poporului român."

Nepreţuitul fragmentarium al caietelor eminesciene comentate de C. Noica, stă mărturie nu numai unei frenezii fără egal a intelectului, ci şi unei concepţii literare din care se degajă o poetică de mare tipicitate romantică în literatura română. Depăşind prin operă coordonatele, la urma urmelor, strîmte ale curentului şi intrînd definitiv în zestrea spiritualităîii naţionale şi universale, Eminescu a realizat implicit conştientizarea cea mai adîncă a romantismului nostru. Germenii poeticii congenere formulate la Bolliac în acord cu voga deseori orală a opiniilor curente, apar ca rudimentare în faţa acestei concepţii unitare şi coerente în pofida caracterului fragmentar al însemnărilor. Să nu uităm însă că fragmentul în sine reprezintă o ipostază a universului romantic, ipostază în care freamătul vieţii intelectuale apare surprins pe viu, străin de articulări excesiv raţionale, şi că Fr. Schlegel, Novalis îl cultivau asiduu, teoretizîndu-l în acelaşi timp, spre a fi urmaţi de Hugo. Prin urmare încercarea de a extrage manifestul romantic eminescian din însemnări manuscrise, articole din presă, scrisori şi consideraţii din proză, nu e mai hazardată decît demersul astăzi clasic vizînd textele lui Novalis. În ce priveşte lectura comparată, ea este impusă de însăşi formaţia

Scanned with OKEN Scanner

culturală a lui Eminescu, de studiile sale la Viena și Berlin, unde s-a format delta romantică a personalității sale.

Pentru înțelegerea poeticii sale, filosofia germană rămîne primordială. Dan-Dionis pe care realitatea unei zile ploioase îl trezește „din fantaziile lui metafizice" indică sfera predilectă a tînărului Eminescu însuși, circumscrisă, cum am văzut, de către Maiorescu. Aici aprioismul kantian spațio-temporal motivează titanismul spiritualist : „Condițiile a orice posibilitate sunt în capul nostru. Aicea sunt legile ciudate, cărora natura trebuie să se supuie — aici e timp, aici spațiu, aici cauzalitate", ne zice Ms. 2287, congener meditației din deschiderea nuvelei *Sărmanul Dionis*, care a nedumerit asistența junimistă, „În faptă, gîndea Dionis, lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu — ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor sunt în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă". Idealul visătorului este cunoașterea magică, întrucît „atuncea în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putea trăi aevea în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui." Descoperirea duratei pure este iarăși kantiană, cu sursa nominalizată. „Cînd cineva a pătruns odată pe Kant (...) timpul a dispărut și eternitatea cu fața ei cea serioasă te privește din fiece lucru". Transfigurarea aduce cutremurul inimii, vibrînd „asemenea unei harfe eoliane".[77] Alte meditații spiritualiste precum în *Arhaeus :* „lumea cum o vedem nu există decît în creierul nostru" coexistă cu mențiuni despre „Spiritul Universului" (care — n. ns.) „se încearcă în fiece om" sau cu rînduri ca acestea din *Geniu pustiu :* „...tot ce nu e posibil obiectiv, e cu putință în mintea noastră". La baza unor asemenea aserțiuni se afla *Critica rațiunii pure,* din care poetul va și traduce, simțind nevoia să precizeze într-un articol din 1877 : „el (Kant — n. ns.) susține că chiar spațiul și timpul (...) nu sunt decît niște forme ale inteligenței noastre, carile nu există în lumea reală".[78] Îi era desigur cunoscută *Doctrina științei* de Fichte, *Sistemul idealismului transcendental* al lui Schelling, *Fragmentele* lui Novalis, lucrări care subiectivizează din ce

Scanned with OKEN Scanner

în ce mai mult (diacronic) natura și funcția eului. Primordiale rămîn însă postulatele kantiene de felul acestuia : „...dacă suprimăm subiectul nostru sau chiar numai natura obiectivă a simțurilor în genere, dispar orice proprietăți, orice raporturi ale obiectelor în spațiu și timp, ba chiar spațiul și timpul însele, deoarece ca fenomene nu pot exista în sine, ci numai în noi". [79] În același articol, *Prelegerea d-lui Xenopol despre criticism,* figurează și o succintă referire la Schopenhauer care „se sili a demonstra că lumea în sine nu este alta decît analog cu voința omului". Cît despre Platon, esența doctrinei sale constă în faptul că „omul nu vede din lucruri decît umbra lor, iar (...) esența lor adevărată îi rămîne pentru veci necunoscută".

În această conjunctură metafizică Eminescu, ca și Maiorescu, derivă frumosul artistic în mod schopenhauerian din Ideile platonice prin intermediul „fantaziei". Condiționare primordială a creației, „fantazia, nu mai este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci ea în fantazia poetului și a artistului se ridică în jur în *petrificațiunea ideilor eterne* (s. ns.) ce reprezintă". Inaccesibilă „capetelor ordinare", „fantazia" constituie apanajul „celui ales", căruia îi „vorbește în limba ei — și limba ei e armonia lui Plato". [80] O altă condiție a artistului este „sufletul frumos" al lui Schiller [81], iar exemplificarea va aduce numele lui Shakespeare, Goethe, Jean-Paul, Hugo. Întorcîndu-ne la condiția poeziei și a poetului, linia directoare a prezentului capitol, menționăm superioritatea fanteziei asupra realului, ea fiind fie „reproducerea vie mai văzută a unui lucru sau a unei împrejurări," [82] fie, în cunoscuta scrisoare din 1870 către I. Negruzzi, „mama imaginilor (...), condițiunea esențială a poeziei". [83] Primordialitatea celei din urmă, afirmată de toți preeminescienii, dar și de Maiorescu, reiese din considerații parantetice despre „vestmîntul cel sfînt al versurilor" [84], din comparațiile cu celelalte arte sau cu știința din lungul articol manuscris *Cultură și știință.* [85]

În ce privește subiectul creației poetice, el are adîncimea insondabilă a cosmosului, încît Dionis și Toma Nour devin ipostazări ale poetului, monarhic prin forța

Scanned with OKEN Scanner

fanteziei care creează lumi prin descinderi interioare, idealismul magic al lui Novalis. Acolo se află „veșnicia cu lumile sale, trecutul și viitorul". Acesta este sensul replicii prin care Ruben îi relevă lui Dan existența spațiului „în sufletul nemuritor" al acestuia, „nesfîrșit în adîncimea lui". Locul poetului va fi privilegiat ca la Bolliac ; el „se bucură pe scara omenirii de un rang înnăscut atît de mare, încît pe lîngă dînsul mulți dintre principii cei reali sunt numai niște bieți comedianți". [86] Proporția fericită dintre „reflecțiune" și „fantazie" naște geniul, [87] monstrul sacru al întregului romantism. Născînd „idei sublime", el depășește legile și convențiile, căci „în zdreanță sau în vestminte aurite, tot geniu rămîne". [88] Tînărul Eminescu clamează în proza sa idealul Eroului romantic, Poeta-Vates, mesianic și generos : „în mijlocul poporului plin de focul entuziasmului, să fiu inima lor plină de geniu, capul cel plin de inspirațiune — preot durerilor și bucuriilor — bardul lor". Toți poeții au menirea herderiană și pașoptistă de a prinde „în cîntec înălțimile cerului și le comunică națiunilor respective". (Damnarea geniului va modifica în sens schopenhauerian asemenea formule pașoptiste.)

În adîncurile acestui eu prometeic se va contrage lumea materială, natura, identificîndu-se panteist cu subiectul. Adevărul este că abia cu Eminescu poetica românească înregistrează o concepție spiritualistă asupra naturii, congeneră corespondențelor lirice dar mai ales teoretice ale romantismului german, posterior, ce-i drept descoperirilor lui Rousseau. Într-adevăr, în sistemul lui Schelling natura apărea drept un „poem încifrat misterios și minunat (...) pămîntul fanteziei" ; la Novalis poetul cunoaște tainele acestei „făpturi cu infinite facultăți senzoriale, dotată mai mult decît omul cu spirit viu și ingenios, ea [care] îl încîntă prin [...] armoniile și disonanțele ei, marile sale viziuni și bizarerii". Dar cel mai apropiat de Eminescu pare a fi un text schopenhauerian : „Să ne dizolăvm deci și să ne contopim cu natura prin contemplare, atît de adînc, încît să nu mai existăm decît cu titlul de subiect cunoscător ; astfel vom simți numaidecît că sîntem în această calitate o condiție, ca să spunem astfel, un suport al lumii și al întregii existențe

Scanned with OKEN Scanner

obiective, deoarece existența obiectivă ni se prezintă drept corelativ al propriei noastre existențe. Astfel noi regăsim întreaga natură *a noastră,* într-un mod atît de intim, încît ea ne apare drept un accident al substanței noastre" *(Lumea...).* [89] Desigur, pornind de la asemenea enunțuri vorbea G. Călinescu despre receptarea eminesciană a panteismului spiritualist german. [90] Primul nostru val romantic înregistrase doar transfigurarea necesară a peisajului în poezie și renunțarea la *Ut pictura poesis.* După Heliade, „icoana naturei" văzută în „amărunte" este apanajul „naturalistului" sau al „astronomului", acestea nefiind „folositoare în poezie", care cuprinde „învățătura naturei modificate" sub imperiul „producțiilor duhului". [91] *Pentru poezie,* alt articol al lui Heliade din 1832 clama infinitul natural în fața limitelor biologiei umane : „Asemenea sîntem și noi ca orbul (...) aruncați asupra pămîntului cu un trup, singurul nostru organ, ale căruia simțiri sînt mărginite și facultățile nedeplinite, noi vrem cu acest instrument nesăvîrșit să coprindem cu înțelegerea tot universul, natura întreagă, nemărginită, totul întreg care nu este cunoscut slăbiciunei noastre". [92] Eminescu însă nu va mai căuta „înțelegerea", ci contopirea panteistă, ca Lucian Blaga în arta sa poetică, precum Euthanasius care „mulțumită naturii, (se) dezbracă de haina deșertăciunii" sau ca Toma Nour visîndu-se a fi „lumea cu miriade de stele și cu miriade de sori". Somnul lui Ieronim pe malul lacului, „gol (...), acoperit numai cu o pînză de in", abolește voința de a fi și deci suferința, pentru că el „trăia doar ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorință". Treaz fiind, eroul se simte „plin" „de gurele înmiite ale naturii" un *alter ego,* dornic de a-i revela „ceea ce gîndește, ce simte, ce trăiește în el". Toată poezia eminesciană reprezintă o amplificare a acestei contopiri.

În cele din urmă, tot în poetica eminesciană rezidă viziunea romantică asupra funcției simbolului, o cale de astă dată formală spre transcendere, unind ideea cu materia, obiectul cu subiectul, principiu în egală măsură schlegelian. Problema avusese un moment prefigurator la Heliade, care intuise că nici rima, nici ritmul nu „pot

Scanned with OKEN Scanner

să facă poezia“,[93] ea constînd în stilul „format“ de „geniu“.[94] Eminescu însă descoperă cu decizie resortul poeziei însăşi, condiţionîndu-i permanenţa, cum o facem şi noi astăzi, prin metaforă, simbol şi mit. El depăşeşte astfel limitele *unui* anume curent istoriceşte determinat, intrînd în acel nucleu peren prin care poetica romantică a însemnat în fapt geneza poeziei moderne. Fragmentul din Mss. 2257, *Strîngerea literaturii populare,* ni se pare dintre cele mai fertile pentru viziunea eminesciană despre dialectica dihotomiilor concret şi abstract, formă şi conţinut, în poezie. Departe de formalismul maiorescian care despărţea ultimile două categorii în virtutea influenţelor herbartiene, poetul (opac în faţa conceptului prin structură, după spusele aceluiaşi critic), analizează întrepătrunderea necesară a acestora în mit şi simbol. Deşi nu este cazul să schiţăm în cele ce urmează o istorie a mitografiei culminată prin *Aspectele...* lui Mircea Eliade, este totuşi necesară precizarea genezei romantice a acesteia, prin Schelling, cu *Ueber Mythen* sau *Philosophie und Religion,* unde se afirma : „adevărata mitologie este sistemul simbolic al ideilor, posibil numai prin înfăţişarea naturii“. În *Geneza metaforei şi sensul culturii,* Blaga accentuează importanţa momentului romantic pentru revelarea „pe planul imaginaţiei a unor idei“ prin descoperirea mitului. Fr. Schlegel vorbise şi în cunoscutul *Discurs despre poezie* despre o nouă mitologie drept „expresie *hieroglifică* a naturii înconjurătoare“.[95] A.W. Schlegel asocia iarăşi abstracţiunea şi corporalitatea în mecanismul metaforei.[96] Esteticieni şi istorici ca Fr. Creuzer, poeţi precum Coleridge vor vedea în simbol „exprimarea eternului prin şi în efemer“. Fragmentul eminescian la care ne-am referit se ridică la aceeaşi altitudine teoretică, dacă nu şi mai elevată, printr-o viziune dialectică profundă. Surprindem în el gravitarea romantică spre sinteză, acel *unu* încă pitagoreic, îmbogăţit de dualismul platonician, şi de viziunea organicistă, am zice goetheeană, a creşterii dintr-un germene interior, primar. Ceea ce rezultă, nucleul poeticii, mitul sprijinit pe simbol cere o descifrare iniţiatică. Numind frumosul, „formulă“, Eminescu ne oferă o definiţie cvasihegeliană pe care am întîlnit-o la mai toţi predecesorii săi români : „Formula, scrie el, nu e decît o ma-

Scanned with OKEN Scanner

nifestațiune palpabilă, simțită a *unei idei oarecari*". Aceasta trebuie „înțeleasă" ca în cazul mitului pe care Eminescu îl definește memorabil a fi „un simbol, o *hieroglifă*, (termen sugerînd dificultatea misterioasă, întîlnit și la Schlegel) — care nu e de ajuns că ai văzut-o, că-i ții minte forma (...), ci aceasta trebuie citită". *(Citirea* înseamnă și în poezia eminesciană o înțelegere analitică). Urmează o definire a poeziei, a structurării ei interne, care face inutilă discursivitatea, punct de vedere al poeticii secolului XX. „Adevărat, scria prin urmare Eminescu, că poezia nu are să descifreze, ci, din contra, are să încifreze o idee poetică în simbolele și hieroglifele imaginilor sensibile". Un asemenea punct de vedere consona, desigur, și reflecțiilor unui Novalis, dar și celor ale lui Jean-Paul pe care Eminescu îl și cita, autor al enunțului următor din *Estetica* " „Întreaga lume e tot timpul saturată de semne ; cititul acestora — iată ce ne lipsește ; ne trebuie un dicționar și o gramatică a semnelor ; poezia ne învață să citim". [97] Iată-i pe romantici nu numai precursori ai *Corespondențelor* lui Baudelaire, ci și ai semioticienilor. Egalînd așadar conotațiile definirilor celor mai adînci ale vremii sale, Eminescu depășește implicit orizontul poeticii pașoptiste ancorată în emoționalism, pretinzîndu-i poeziei doar spontaneitate, sinceritate, sentiment, și cu Heliade, o formă aparte. Eminescu pătrunde în mecanismul intern al genezei în baza propriei creații pe care o investiga cu lucidă detașare, alt semn al modernității, spre a descoperi interacțiunea secretă conținut-formă, exprimată la rîndu-i printr-o metaforă herderiană, panteist-organică ; „Ideea e sufletul, și acest suflet poartă în sine ca înnăscută deja cugetarea corpului său". Urmează formularea transferului celor doi termeni : „...în lumea reală se-ntîmplă adesea să fie tocmai vice-versa și ca exteriorul să poarte în sine ideea interiorului", și apoi ideea genezei lor simultane : „...tocmai așa sufletul, ideea unei poezii poartă în sine deja ideea corpului său, astfel cum cauza poartă în sine o urmare neapărată a ei". Acest organism complex este și singurul coerent în planul poetic, întrucît stipulează efectul determinant al sufletului-Idee care organizează cosmosul conform structurii sale specifice. Prin urmare „toată acțiunea (în sens

Scanned with OKEN Scanner

de geneză a poeziei — n.ns.) e numai rezultat al predispunerei naturale, şi trebuia să se-ntîmple astfel cum se-ntîmplă şi nicidecum altfel". Rezultatele artistice ale unor asemenea noi structuri sînt „neperitoare, întrebuinţînd vorba neperitor în înţeles relativ, uman". [98]

Fragmentul în discuţie, manuscrisul databil prin anii 1870—1874, reprezintă cel mai profund enunţ al poeticii noastre, şi nu numai romantice. Laolaltă cu celelalte texte abordate el constituie cea mai ilustrativă expresie românească a triadei fixate de Wellek : o anume concepţie despre poezie şi imaginaţie („fantazie"), o anume funcţie a naturii şi a stilului ce rezidă în metaforă, simbol şi mit.

În acelaşi text figurează o afirmaţie pe care n-o putem interpreta altfel decît ca pe o profesie de credinţă a estetismului. „Arta, scrie Eminescu, nu se poate degrada pînă la mijloc, ea-şi e sie însăşi *scop*. Scopul artei e arta — frumosul". Dar această idee asupra gratuităţii, pe care Maiorescu o condusese spre *catharsis* nu poate fi izolată la Eminescu de ideea naţională, factor unificator al gîndirii sale cu aceea a paşoptismului, premisă a specificităţii şi a „geniului naţional". Aşa se face că o primă condiţionare a literaturii cu adevărat naţionale este la Eminescu organicitatea ; modernilor li se reproşează că ei „nu sunt inele în lanţul continuităţii istorice a culturei noastre, ci, cum s-ar zice, *extra muros*". [99] Altădată, în scrisoarea către I. Negruzzi, se precizează în acelaşi sens intenţia poemului *Epigonii*, „comparaţiunea dintre lucrarea încrezută şi naivă a predecesorilor noştri şi lucrarea noastră trezită dar rece". Condamnarea pesimismului va consona paradoxal cu acuzele postume ale lui C. Dobrogeanu-Gherea la adresa lui Eminescu însuşi. „Prin operele liricilor români tineri se manifestă, regreta tînărul schopenhauerian, acel aer bolnav deşi dulce, pe care germanii îl numesc *Weltschmertz*". La aceştia se mai produce şi „ruptura dintre lumea bulgărului şi lumea ideii", „neîncrederea sceptică în propriile creaţiuni". [100] Dimpotrivă, poezia naivă, concept schillerian dar şi herderian inglobează la Eminescu începuturile literelor române, manuscrisele chirilice pe care le

Scanned with OKEN Scanner

aduna, opera lui Șincai, „un adevărat martir", animat de „o singură idee, aceea a Românismului" [101], Aron Pumnul, profesorul venerat, pentru a nu-l pomeni pe Bălcescu cu „entuziasmul lui (...) sincer, adevărat, energic", comparabil cu „caracterele anticității" [102]. Heliade va fi văzut drept „promotorul cel mai arzător al tuturor mișcărilor generoase [...] cu o influență determinantă asupra caracterului culturei române" ; [103] A. Tr. Laurian și Cezar Bolliac, toți puțin prețuiți de Maiorescu, sînt admirați de Eminescu pentru „dezvoltarea ideilor naționale în România". [104] În consens cu ideea *Epigonilor*, Alecsandri va fi numit „cel mai mare reprezentant al generației trecute", comparat cu „copaciul bătrîn" înconjurat de un „pustiu intelectual". [105] Ideea națională esențializată într-un Poeta Vates prototipal dizlocă astfel esetismul conceptual, colorînd prin amprenta „entuziasmului" emoționalist moștenit de la acele „sînte firi vizionare", o poetică spiritualistă.

Ideal va fi pentru Eminescu și caracterul național al stilului artistic, dar și al limbii române ca atare. Imaginile însele, „tropii", sînt văzute ca depozitare ale specificului, idee deosebit de adîncă, întrucît „materialul în care se sensibiliză ideea etern-poetică", „constituie naționalitatea ei". [106] Caracterul național va fi, prin urmare, organic, dincolo de retorica patriotardă, idee extrem de actuală și astăzi, demonstrată în baza operei lui Anton Pann și Ion Creangă astfel : „nu devine cineva scriitor național prin aceea că repetă cuvintele patrie, libertate, glorie, națiune în fiecare șir al scrierilor sale, precum, pe de altă parte, poate cineva să nu pomenească de loc vorbele de mai sus și să fie cu toate acestea un scriitor național." [107] Spiritualitatea colectivă, *geniul național*, constituie, conform poeticii romantice dar și contemporane, solul din care se extrag astfel de seve specifice : „Credem că nici o literatură puternică și sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decît determinată ea însăși, la rîndul ei, de spiritul acelui popor, întemeiată adecă pe baza largă a geniului național" [108]. Interacțiunea dintre artă și conștiință națională înlătură și ea, în cazul lui Eminescu, deziderатul estetismului : „numai artea na-

Scanned with OKEN Scanner

ţională, scria poetul, are raţiunea de-a fi, numai ea naşte în inimile indivizilor întărirea şi intensitatea acelui simţământ subiectiv, care-i face pe toţi să se numere de membri ai aceluiaşi corp." [109]

Conform filologiei eminesciene, geniul naţional (herderian) se întemeiază „pe graiul viu al poporului nostru propriu" [110]. Unul din izvoarele acesteia este ideea herderiană de *Humanität* aplicată limbii propriu-zise, cu alte cuvinte asupra localului, particularului, punct de vedere adoptat de Goethe, fraţii Schlegel, Novalis, Jean-Paul. Pe de altă parte, Eminescu moştenea aprecieri ale înaintaşilor ca Heliade, care credea că limba „este o icoană a ideilor şi sentimentului unui om sau a unui norod", că „limba rumânului" are „într-însa întipărite sentimentile şi obiceiurile (...) moştenire de la strămoşii săi", sau ca Bariţiu, cum că „limba românească e mai adîncă de cum gîndeşte cineva", ba chiar superioară prin „izvoare de bogăţie" celorlalte limbi ale „Evropii" [111]. „Dar ceea ce voiesc românii să aibă, e libertatea spiritului şi conştiinţei lor în deplinul înţeles al cuvîntului, scria poate nu întîmplător Eminescu în 1876, în preajma Războiului de Independenţă. Şi fiindcă spirit şi limbă sînt aproape identice, iar limba şi naţionalitatea asemenea, se vede uşor că românul se vrea pe sine, îşi vrea naţionalitatea." Din asemenea derivări în spirit romantic, Eminescu extrăgea, ca Bariţiu, ideea superiorităţii limbii române rezidînd în unitatea ei, alt aspect al gîndirii organice şi emoţionaliste : „Numai în limba sa omul îşi pricepe inima pe deplin", „prin simplul fapt, că noi românii, cîţi ne aflăm pe pămînt, vorbim o singură limbă ca ne-alte popoare, şi acesta în oceane de popoare străine, ce ne încongiură, e dovadă destulă că aşa voim să fim noi, nu altfel". Concluzia cum că „limba e subiectivă, depinde de popor ca atare" [112], aduce şi ea un accent romantic sistemului filologic eminescian.

Nu vrem să ignorăm în cadrul „probei" romantice a poeticii de mai sus existenţa unui articol din *Fîntîna Blanduziei,* interpretabil ca declaraţie anti-romantică. Într-adevăr, de pe o poziţie extrem de aproape vederilor lui Gherea, curentul este privit ca o rezultantă a structurii sociale, produs al evazionismului, „un fel de adăpost

Scanned with OKEN Scanner

împotriva realității". Se condamnă aci viziunea romantismului german, care „descria veacul de mijloc cu colori atît de strălucite precum în realitate nu a putut avea", cît și „școala romantică" franceză, „fiică a școalei romantice germane și a disprețului byronian pentru lume". În același text se afirmă că în filosofie „pesimismul e la modă ; Schopenhauer e Dumnezeu, Hartmann profetul său", pentru a conchide superioritatea artei antice, model pentru una contemporană care „să sanifice inteligențele de această boală psihologică a scepticismului"[113]. În această abjurare a deltei sale : trecutul ideal, schopenhauerismul și scepticismul uneori byronian, între alte constante ce alcătuiesc *eminescianismul,* ne raliem acelor voci care pun sub semnul întrebării fie autenticitatea articolului semnat „E"., fie asumarea ideilor conținute în anii dezechilibrului crepuscular, între care 1888. Din punctul nostru de vedere, în pofida absenței termenului „romantic" în textele teoretice, cu excepția tocmai a textului în cauză, proba structurii poetului rămîne strofa citată anterior, din postuma *Eu nu cred nici în Iehova* (1876), încheiată simptomatic cu versul „Eu rămîn ce-am fost : romantic".

În concluzie afirmăm că poetica eminesciană se încadrează în sistemul cercetat prin derivarea schopenhaueriană a frumosului din lumea Ideilor platonice, avîndu-și celălalt pol dialectic în universul corporalității, purtător al specificului național prin limbă, „tropi" și înglobarea tradiției. În acest fel, departe de repaosul inteligenței dedus de Maiorescu, Eminescu află locul poeziei în viața spirituală a națiunii sale, în acord cu emoționalismul mesianic al pașoptismului. Fizologia romantică a poeticii sale rezidă în caracterul ei organic, în afirmarea acelui *unu* monadic, produs al limbii naționale și al poeziei, iar pe de altă parte, al formei și al conținutului. Luciditatea reflexivă a gîndirii eminesciene teoretice transcende finalmente o poetică romantică printr-una perenă, a poeziei văzută ca esență a literaturității.

Romantismul gîndirii macedonskiene se poate proba întîi de toate prin sinteza unui spiritualism care îmbină cele mai variate surse, de la Pitagora, Platon, la Hegel,

Scanned with OKEN Scanner

Nietzsche și ocultistul francez Joséphin Péladan, cu un mesianism de tip pașoptist unit cu un antifilistinism constant. Un eclectism filosofic asemănător l-au prezentat și predecesorii, afară doar de elanul perihelic al regalității artistice. Cultul energiei, al „forței" deținute de un asemenea eu genial, coexistă cu o teorie a metempsihozei expusă pitagoreic și platonician, cînd Macedonski afirmă în conferința sa *Sufletul și viața viitoare* (1901) că sufletul este „rezultatul legilor geometrice ale universului, altfel zis, al ideilor pline de armonie ce produc tot ce e bine și frumos". Mai mult, sufletul postum constituit din „dinamii", este în mod schopenhauerian și eminescian, în pofida idiosincraziilor cunoscute, un „arheu" realizînd „o serie nenumărată de vieți corporale". Dacă sufletele sublime își asigură ca la Dante, Böhme și Swedenborg existențe edenice, cele vulgare „își pregătesc căderi de îngeri orgolioși, în hăul de lacrămi și de chinuri" [114]. În fine, respingerea gîndirii germane pentru „Nirvanism" și „bestialitatea" ce ar rezulta din Schopenhauer, apar contrazise de un voluntarism care-l apropie de Nietzsche ; Ideea Absolută de proveniență hegeliană e receptată printr-o lucrare supralicitată de poet, *Legile Universului (Les lois fondamentales de l'univers),* Paris, 1891, și pe care o vulgariza în conferința sa *Despre frumos* (1901). Într-adevăr autorul, principele Gr. Sturza, susținea că „geneza universului este Ideea Absolută, adică totalitatea legilor geometrice, ce sunt armonia absolută și rațiunea geometrică în sine" [115].

Astfel de accente pot fi extrase destul de lesne din scrisul teoretic abundent al acestui poet considerat în genere un intuitiv și un pragmatic. Că în fapt lucrurile stau cu totul altfel, a demonstrat-o Adrian Marino în *Opera lui Alexandru Macedonski,* iar gîndirea pe care o abordăm, extrem de subtilă, poartă, în virtutea intuiției percutante și a lecturilor fertile, germenii unor idei deosebit de prețioase, uneori chiar prefiguratoare.

Așa se face că tocmai lui Macedonski, cel dintîi simbolist, îi aparține cea mai amplă poetică romantică românească, elaborată la „cumpăna apelor". Într-o conferință semnificativă, *Romantismul* [116] (1901), el se și pre-

Scanned with OKEN Scanner

zenta „drept un poet care a murit de mult pentru romantism (...) spre a trăi pentru arta pură", deși la rîndu-i aceasta va fi „un romantism purificat". [117] Aceeași conferință pe care o putem considera un manifest retroactiv, de felul *Salonului din 1846* de Baudelaire, reprezintă mărturia poetului de a fi fost prin 1880 un romantic („Alexandru Macedonski, pe care eu l-am înmormîntat de acum 20 de ani în *Noaptea de Noiembrie*"), și asta în deceniul în care și Eminescu își mărturisise în versuri aceeași apartenență estetică. Ralierea mai includea și o enumerare a corifeilor „mișcării", prezentînd „un pur romantism" prin Lord Byron, Shelley, Goethe, Schiller, Chateaubriand și Hugo „cu entuziasmul său cuceritor", lista „zeilor" fiind completată cu alte „geniuri și talente", în fapt scriitori minori în frunte cu Musset, autor ideal alături de Shakespeare (!) al „poemei" totale, sau socialiști utopici ca Babeuf, Saint-Simon și Fourier [118]. Listele sacre conțin în aceiași ani pe Ossian, Dante, Camoëns, Lamartine, în amestec cu Homer, Virgil, Corneille, Racine, într-un mod specific tradiției noastre. [119] Cu toate acestea, Macedonski îi consideră pe cei doi autori de epopei exponenți ai unui romantism „preistoric și mythic", nestrăini de o undă dionisiacă în accepție nietzscheeană, înșiși „zeii Olimpului" fiind „niște excesivi (...) niște curați romantici". [120] Polemica clasic-romantic pare să proliferează și în alte texte din jurul lui 1880, cînd Molière și Voltaire sînt înfierați pentru vina de a fi aplicat poeziei „logica prozei" [121], iar preromanticii Dorat, Marmontel, Thomas, compătimiți pentru „duioșia" lor plată. În ansamblu, autorii romantici enumerați mai sus creaseră, după Macedonski, „operele de imaginațiune cu care mulți dintre contimporani ne-am făcut educațiunea sufletească" [122].

Înainte de a configura cealaltă sursă, internă, a poeticii sale și anume, romantismul pașoptist de care, ca și Eminescu, Macedonski se simte legat, e cazul să precizăm axiologia curentului în viziunea celui din urmă. Caracterul emoțional îi dă tenta etică, prin care el compensează relele terestre, ajungînd la „idealism" (în sens de asemenea moral), și la „descatenare". Nu întîmplător în conferința citată, „mișcarea" (romantică) va și văzută ca

Scanned with OKEN Scanner

o „purpură ce ia văzul, — pulbere de aur difuzionată peste chiar urîțimile traiului", amintindu-ne cunoscute versuri eminesciene :

> Ce e poezia ? Înger palid cu priviri curate,
> Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,
> Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea.

Considerîndu-l permanent prin „idealism" și „exagerarea sentimentului", cea din urmă formulă cvasi-maioresciană, trecîndu-l apoi prin eposul elen, medieval și modern („neo-romantic"), Macedonski fixează posterior lui Gherea rădăcinile sociale ale curentului. Adăugînd prin urmare celor două atribute enumerate „patriotismul", pecetea pașoptismului său permanent, Macedonski, precum altădată Carlyle, oferă o viziune prometeică a promotorilor. „Eroii acelui neoromantism, — fii de plebei și fii de burghezi, — au opus epocei decrepite, vibrațiuni de entuziasm sublim, atașament nemărginit pentru idee, dispreț al morței, energii și virtuți morale necoruptibile." [123] „Entuziasm sublim", formulare încă herderiană reluată de D-na de Staël, umple paginile lui Macedonski în preajma lui 1900 ! Prețioase rămîn însă, mai ales, intuițiile sale de psihosociologie, cum că „romantismul epic" aparține revoluției franceze, iar „luceafărul" ei — Napoleon, care „uimește prin soarta lui neprevăzută," își alătură eroi cu „destin" ca Werther sau Corsarul. Aceeași conferință vorbește despre „războaiele romantice" ale lui Garibaldi, „excesivul romantic", Macedonski fixînd pînă și tipologia aberantă pe care o va relua Călinescu într-un cunoscut eseu. „Se bea, zice poetul cu umor, oțet pe întrecute de fete și băieți spre a slăbi sau spre a cîștiga o coloare interesantă", ei mai au „zîmbet melancolic", iar ca ținută, „veste roșii" și „tot ce poate osebi ca exterior de mulțime". Refluxul revoluționar de după 1870 înseamnă „căderea unui univers sentimental (...) a idealurilor înalte și a spiritului cavaleresc", instalarea filistinismului, al „traiului cu prețul oricărei josnicii", cînd „nesațiul material (...) înlocuiește orice aspirațiune". „Pacea de aur sunător" instaurată după ce, ca în *Împărat și proletar*, „se mistuie în flăcări spectrale tot ce făcuse pînă aci onoarea și mîndria acestui secol", aduce îngenunchierea popoarelor în

Scanned with OKEN Scanner

fața „jugului economic“ în care identificăm capitalismul. Și pentru că mentalitatea romantismului trăit presupunea, ca la Bolliac sau C. A. Rosetti, religia femeii, altădată „adorată cum se adoră divinitatea“, acum, în epoca de degradare a simțirii, „întîiele victime (...) au fost tot ce e mai bun în lume ; mama, tot ce e mai dumnezeiesc în lume ; castitatea și sentimentul femeii“. Între altele, romantismul restaurat va trebui s-o „redivinizeze“. [124]

În mod prin urmare evident, Macedonski a absorbit emoționalismul înaintașilor pe lîngă poetica lor. Dacă miturile sale personale din Pantheonul european au fost Dante și Byron, proscriși ca și el, modelul său uman românesc continuă să fie Heliade, al cărui succesor înțelege să fie nu numai ca șef de școală poetică și de revistă, ci și ca poet militant. Modelul său de jurnalist rămîne C. A. Rosetti. Profesiile de credință propășoptiste abundă începînd cu articolul juvenil *Mișcarea literară în cei din urmă zece ani,* unde precedentul maiorescian își spune cuvîntul ; aici se evocă „Heliazii, Bolintinenii, Bălcești, Cârlovii, Costache Negruzzi“, „schinteietoare pleiadă“, „ce a creat României o limbă și o literatură“, „generațiune puternică, plină de viață, de patriotism și de cugetări înalte“, ca în *Epigonii.* [125] Deși, zice mai departe Macedonski, „juna generațiune“ oferă speranțe, ea nu egalează „marea mișcare“ a celor „rari bărbați, cu ale căror nume literatura noastră, patria noastră, este în drept a se mîndri“. Motivul forței lor fusese îmbrățișarea idealului național „în ochii Europei“ și „unitatea în acțiune“ [126]. Sumedenii de asemenea texte se mai citează în monografia lui Marino, extrase din revistele vremii, mai ales *Literatorul* ; poetul evocînd „...suflări generoase, avînt glorios ce aripá inimile deja nobilate prin patriotismul generator, prin nepregetată aspirare către frumos, către culmile solemne ale artei.“ Afirmația lui Adrian Marino cum că Macedonski este „ultimul mare postpașoptist al culturii române“ [127], ne sprijină concluzia referitoare la permanența mesianică, un dat al operei macedonskiene, evident atît în faza sa accentuat romantică, dar și în cea „instrumentalistă“. În felul acesta poetica sa eclectică cuprinde și ea sinteza spiritualismului cu angajarea socială,

naţională, constînd, cf. lui Adrian Marino, în „progresism paşoptist, democrat liberal cu mici infiltrări socialiste, care, pe măsură ce va fi depăşit de spiritul epocii, se transformă în regresiune de tip romantic ; o mare pasiune, şi mai accentuat romantică, pentru ideal şi spiritualitate pe multiple planuri, voluntarism exacerbat, uneori de factură intermitent magică, ocultistă." [128]

În sensul strict al termenului, poetica lui Macedonski moşteneşte de la paşoptişti viziunea poeziei ca formă a entuziasmului („vibraţiuni de entuziasm sublim"), sinceritate, simţire, „descatenare", extaz, într-o concepţie prin urmare emoţionalistă, argumentînd cea dintîi condiţionare a romantismului din formularea lui Wellek. În latura ei psihologică, poezia apare maiorescian ca exacerbare a pasiunilor, dar şi în gustul preromantic al lui Legouvé. „În melancolie, clamează poetul, voi s-o văd dezvelindu-şi simţirile unei inimi înduioşate.... În disperare, voiesc ca să alerge despletită şi să ridice pumnii ameninţători către cer ! În amor, să agite şi inimă, şi simţuri." [129] În consens cu acest deziderat, „poema", produs ideal al geniului, întrunind toate tonalităţile lui Hugo, „de la sublim la trivial", exprimă „toate coardele Harpei, toată inima, toate patimile omeneşti (...)", „însăşi inima omului", principiu şi chiar metaforă lamartiniene. [130] Ca şi Erosul, poezia are geneză abisală, întrucît, printr-o argumentaţie iarăşi romantică, „pasiunile nu fac planuri şi nu vorbesc în regulă. Ele ţîşnesc din inimă în dezordine şi se descatenează ca o vijelie". [131] Criteriul romantic al *sincerităţii* apare implicit în rînduri ca „un scriitor e osîndit să n-aibă înrîuriri temeinice decît dacă-şi dă sufletul pe faţă, dacă-şi destăinuieşte cele mai ascunse cugetări". [132] Convertirea pasiunilor în „entuziasm" poetic, principiul lui Herder şi a D-nei de Staël, va fi afirmat de Macedonski pe parcursul întregii sale vieţi. Poezia este, prin urmare, „fiică a entuziasmului (...) acestei schintei de puternică tinereţe fizică şi sufletească se datoresc operele mari" [133] etc. etc. Poezia socială pe care o reclama cu *Prima verba* (1872) tînărul romantic, îşi avea izvorul în acelaşi entuziasm paşoptist care dicta poeziei sale frecvente moduri retorice. Trebuie să recunoaştem că în aceeaşi perioadă, 1870—1880, Eminescu oferea o poetică mult mai elevată

Scanned with OKEN Scanner

prin acea încifrare a „hieroglifei". De altfel nici suportul „fanteziei", invocat de poetul *Nopților* în 1912, nu înseamnă transcendere, ci un adjuvant al „sufletului", al inspirației, al „focului sacru" [134]. În acest sens, pînă și la bătrînețe, căutător al corespondențelor și al „instrumentalismului", Macedonski va rămîne un romantic ireductibil.

Religia poeziei și a geniului, ideea fundamentală a romantismului generic, profesată și la noi de Heliade, Bolliac, Alexandrescu, Alecsandri, Bolintineanu, Radu Ionescu, Titu Maiorescu, Eminescu, este în egală măsură la Macedonski piatra unghiulară a poeticii sale. Fascinația liricii îi apare secretă și ostilă analizei. „Poezia, scria el în 1880, are aceeași putere suverană, tainică și neschimbată, convingînd prin însăși esența ei divină, dominînd în toți timpii și peste toate inimile, fără ca cineva să-și poată da seama de modul ei de înrîurire." [135] Pe de altă parte, din „poemă" derivă „celelalte genuri" [136]; tot ei îi aparține, pe drept, funcția mesianică, poetul *Literatorului* revendicînd, ca și Bolliac, o epocă în care „poezia să-și redobîndească suveranitatea ce trebuie să aibă în mișcarea ideilor sociale", ea fiind ca la Herder „cartea de noblețe a oricărei națiuni" [137]. Tot suveranitatea poeziei își subordonează proza, aceasta din urmă fiind logică, pe cînd cea dintîi, apropiată de muzică, va fi „nelogică la modul sublim" [138], aserțiune prin care Macedonski depășește atît academismul maiorescian, arătîndu-se, dimpotrivă, congener poeticii lui Moréas, Mallarmé și Rimbaud. Cu toate acestea, în virtutea romantismului său funciar, „divinul zbor al poeziei" va fi întruchipat, pe lîngă Shakespeare și Dante, de Byron și Musset. Logica poeziei mai include natura specifică a imaginației, și iată-l pe Macedonski precursor al lui Blaga și, în același timp, un maiorescian. „Oricît s-ar susține contrariul — poezia n-are o legătură decît foarte indirectă cu cugetarea, ea nefiind decît o afacere de *imaginațiune*. *A imagina* este a *închipui*, și a închipui nu este *a cugeta*. O expunere de *idei* cît de pasionale și cît de filosofice, nu poate să fie ce se numește poezie." [139]

Cel ce emite „schinteia divină", geniul, hipertrofic prin sensibilitate, va fi celebrat de Macedonski în modul cel

Scanned with OKEN Scanner

mai emoţionalist cu putinţă, adăugînd o nuanţă sensualistă proprie.“ A fi poet este a simţi. Reprezentarea acestei simţiri prin un mod de exprimare specială — cel al imaginei, al culoarei şi al armoniei — este singura şi adevărata poezie.“ [140] Tot poetul transcende subiectivitatea unanimă, eul său devenind „reprezentantul tuturor simţirilor şi cugetărilor omeneşti. *Eul* poetului, afirmă Macedonski, nu este în *Poezie*, personalitatea omului care scrie, ci *Eul* Omenirii întregi“ [141]. De la ideea paşoptist-romantică de Vates, de „erou al avîntului înaintea căruia se pleacă omenirea“, Macedonski ajunge la damnarea geniului prin dihotomii ireconciliante cu „tîmpita burghezime“, deşi el rămîne cu atît mai omnipotent în sensul platonician, „o parte însemnată a dumnezeirii“. Încă un pas şi ajungem, incluzîndu-l pe hulitul de poet Schopenhauer, la Nietzsche, întrucît „poetul (...) este *supra-omul* prin excelenţă, alesul şi chematul să simtă şi să cugete mai mult decît obştea, să ştie mai mult decît toţi, dar să şi sufere mai mult“ [142]. Singularizarea poetului faţă de semeni se datorează, prin urmare, simţirii dar şi profunzimii ontologice, cea dintîi conditie rămînînd primordială.

Primordială în structura poeticii romantice, natura, al cărei cîntăreţ extatic a fost Macedonski, figurează la el drept entitate subiectivă, cunoscînd „descatenări“ cosmice şi generînd poezia, „mantia regală“ „a cerului albastru presărat cu lacrimi de safir şi diamant“ [143]. În alt text, noaptea, „acest Dumnezeu ce-l purtăm în noi“, sugerîndu-ni-l pe Novalis, devine un termen de referinţă pentru frumos, care este viaţa însăşi. Natura va mai fi compensatoare a relelor, hrana imaginaţiei şi a visului pentru poeţii încătuşaţi pe pămînt. Cu condiţia de a avea harul spre a „reînfăţişa natura“, „am ieşi la soare, am străbate depărtări, (...) ne-am face din cuget punte şi am arunca-o către stele, în infinit, spre eternitate şi deci tot în viaţă şi tot spre viaţă“ [144]. În poemul memorialistic *Cartea de aur* panteismul liric devenea existenţial, un extaz, un delir transcendent, trăit de adolescentul din Adîncata.

Ultima condiţionare a poeticii romantice, cea stilistică, ia la Macedonski o orientare simbolistă, deşi simbolismul său va fi, cum însuşi o spune, un „neoromantism“, „idea-

Scanned with OKEN Scanner

lism", „reînvierea strălucită a Romantismului". Într-adevăr, finalmente poetica sa care „a început să tindă către un ideal cu totul superior", respinge nu numai proza și „elocvența vulgară", ci și „succesele de bîlci ale antitezei" [145], marca romantismului retoric reproșată de Maiorescu tînărului Eminescu și inclusă din belșug în *Nopțile* macedonskiene. Articolele care profesează abrogarea acestei stilistici, *Poezia viitorului* (1892) și *În pragul secolului* (1899) precizează și alte limite ale curentului scris totuși cu majusculă, „soare rodnic", „școală a simțirii", care totuși „nu nuanța destul, se învecina cu ridicolul". În aceleași manifeste structural-romantice postume se mai proclamă suveranitatea simbolului, care prin sinteza sa cu „instrumentalismul este ultimul cuvînt al geniului omenesc" [146]. Definirea acestui nucleu specific reia puncte de vedere consacrate de romantismul german, el reprezentînd „numele modului de a se exprima prin *imagini* spre a da naștere, cu ajutorul lor, ideii (...), imagine ce se transformă la urmă în cugetări". [147] Deși vehicolul estetic prin esența sa este integrat „unor formule speciale acestor mari sacerdoții ce se numesc Poezie și Artă", efectul va fi văzut parte maiorescian, parte emoționalist-mesianic, prin abstragerea din viața reală, reîntoarcerea și urcarea nouă către frumos, antrenînd „sufletul (...) spre perihelia lui" într-un cor al mulțimii ce aclamă pe noii „Eroi", în luptă cu „viața, cu destinele lor, cu ei înșiși". În acest fel „deșteptarea de imagini, de sensații și cugetări, cu ajutorul formei", [148] o sinteză a muzicii, imaginii și culorii, va transfera obiectul în subiect, într-un moment cathartic numit iarăși maiorescian „abstragere", „uimire", cînd „personalitatea este adesea uitată" [149], iar „armonia, ideea în sine (formulă constant-spiritualistă — n. ns.), ce a existat și există prin sine și înainte de întruparea ei într-o formă anumită" rezidă în „corespondențe perfecte", formulă simbolistă [150]. E adevărat că asemenea enunțuri poetul nu le putea găsi la spiritele tutelare ale tinereții sale ca Hugo, Lamartine, ca să nu mai vorbim despre Byron sau Musset, ceea ce explică apelurile la prestigiul lui Baudelaire, Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeren, la cei de la „Wallonie", contemporanii săi.

Scanned with OKEN Scanner

„Instrumentalismul“ lui Macedonski îl conduce la paralelisme cu „wagnerismul“, avînd menirea să fuzioneze cu simbolul într-o poezie în care „sunetele joacă rolul imaginilor“ [151], scopul fiind „creearea de ritmuri noi, flexibilitatea și înavuțirea formelor existente, spre a ajunge la muzică, imagine și culoare, singura poezie adevărată“ [152]. Această viziune de un organicism simoblist în ce privește dialectica fond-formă transcende romantismul macedonskian, deși acest urmaș al eufoniilor lui Bolintineanu, (mult admirat), și al lui Hugo, fusese de la bun început un virtuoz al armoniei imitative profesate în *Arta versului*. Cel care urmărise apoi transformarea limbii comune într-o „cascadă/De consoane și vocale“, ajungea în 1906 la sugestii rimbaldiene asupra „audiției colorate“ în tehnoredactarea *Thalassei*. Cu toate acestea „corespondențele“ muzicii macedonskiene rămîn, fapt accentuat de Adrian Marino [153], preponderent-romantice, în virtutea unui orfism pitagoreic, întrucît „totul cîntă în noi și în jurul nostru“, iar poetul trebuie să dizolve contingentul într-un cosmos al armoniilor pure, ca în postuma eminesciană *Ondina*. Pe de altă parte, fondul latin, nu o dată conceptualizat de poet și divergent față de cețurile germanice pe care Eminescu le iubea, însăși cultura sa poetică franceză, determină un clasicism aferent romantismului macedonskian. Acest raționalism aprioric îmbinat cu clamarea extazului așează eul poetului în zonele de percepere a conflictului social, de implicare etică în respingerea arivismului burghez, în religia Poetului-Vates. „Entuziasmul“ acestuia va fi și social și patriotic.

Și în acest sens poetica lui Alexandru Macedonski, paralelă aceleia eminesciene, nu-și abrogă geneza pașoptistă, poetul proclamînd „Romantismul întreg al *Literatorului* prin restabilirea legăturii distruse dintre trecut și prezent“, trecutul constînd în mesianica „formulă a lui Heliade“, bivalentă, existențială și artistică. [154] Alte sintagme ca „sufletul național al României“, sau selectarea influențelor în funcție de „sufletul de origină“ vizează atît ideea originalității, cît și aceea a specificului național, structurat în epoca romantismului românesc.

Posteritatea ideilor conținute în asemenea pseudomanifeste se ramifică în diverse ipostaze tradiționaliste, de

Scanned with OKEN Scanner

felul sămănătorismului sau în neoromantismul unor reviste precum *Viața nouă*, aparent simbolistă. După 1900, Nicolae Iorga, cel ce neagă romantismul înțeles ca afect, fiind în același timp cea mai romantică personalitate a vremii, realizează ca și Gherea, prin negații, o poetică dintre cele mai reprezentative. Fără a funda înțelegerea genului liric, sedus totuși de fascinația lui, savantul proteic repetă formația romanticilor. „Sfintele" sale cărți, lecturi extrem de precoce, cuprind, cum însuși certifică, pe George Sand, Victor Hugo, obscurul student parizian Carradini, Lamartine. Generația pașoptistă, numită de el „romanticii munteni", renegată ulterior, ca orice iubire juvenilă, intră în devenirea sa, precum și Hasdeu pe care îl definește de zeci de ori „romantic". Cu același atribut apare nu o dată Delavrancea urmat de Vlahuță și chiar de Caragiale. „Lumina unui ideal", cum spune, *(O viață de om,* ed. cit.) îl subsumează ca și pe Macedonski seriei „sîntelor firi vizionare", ca și lui Eminescu. *Dacia literară* conduce în cazul *Sămănătorului* la finalizări lesne de recunoscut, fiind vorba despre specificul național derivat dintr-un complex tematic : trecut exemplar, inspirația folclorică, forme etnografice ale vieții colective. Dacă însă mesianismul progresist al pașoptismului devine tradiționalism conservator în revista lui Nicolae Iorga, și mai firească va fi fost acceptarea romantismului „Junimii" convertit în înaltă poezie de Eminescu. (Dezbaterea amplă a romantismului lui Iorga și a raporturilor cu predecesorii romantici se află în studiul fundamental al lui Z. Ornea, *Sămănătorismul*, Minerva, 1971, p. 292—311.) Acceptarea acestuia, a lui Eminescu, drept spirit tutelar al „naționalismului" (cu sensul de patriotism) include în cazul lui Iorga atît descifrarea poeziei, mărturisită a fi fost anevoioasă, cît și a publicisticii eminesciene în care poetul întreprindea într-un consens atît de evident cu istoricul apărarea „claselor pozitive". Model și mit romantic, Eminescu rămîne pentru Iorga (exponențial la rîndu-i pentru generația sa), „zeul tînăr care căzuse fulgerat", acceptat printr-o „inițiare aproape religioasă", avînd privilegiul de a fi fost „expresia integrală a sufletului românesc". De aceea există la Iorga atitudini existențiale

Scanned with OKEN Scanner

în care putem descifra eficiența modelului ; de pildă, ziaristica fulminantă de la *Sămănătorul* și *Neamul românesc*, precedată de articolele din *l'Indépendance roumaine*, *România jună*, *Epoca*. O alta ar putea fi drumețiile tînărului istoric prin Ardeal văzut ca vatră etnică reeditînd periplul cunoscut al poetului. Debutantul-poet Nicolae Iorga se nutrește cu evidență din sintagme și viziuni exotice eminesciene. (Ediția recentă N. Iorga, *Eminescu*. „Junimea", 1981, și studiul introductiv al lui Nicolae Liu dezvoltă și alte preluări.) Titanismul și conștiința tragică coexistă în mărturiile lui Iorga avînd aceeași sorginte romantică, întrucît poeții, ori Iorga se socotea unul dintre aceia, fie și ca istoric, apăreau drept „ai visului martiri".

Pesimismul la artist, eseu de tinerețe extremă, datînd din vremea influenței lui Gherea cu *Contemporanul*, evidențiază limpede trunchiul romantic al genezei spirituale care a rămas la Nicolae Iorga o indiscutabilă permanență. Va fi vorba în acest articol despre geniul romantic damnat, îmbrățișînd „soluția budistă", „asceticul Nirvana" și pervertirea civilizației demascată de Rousseau. Gîndirea germană va fi și ea privită drept nucleu genetic al romantismului, Germania fiind după Iorga, „țara clasică a pesimismului" cu „malurile roditoare în concepții metafizice ca și acele ale Gangelui", ceea ce reprezintă o dezvoltare a metaforei romantice extrem de frecvente a Germaniei văzută ca o Indie a Europei. Filosofia clasică germană va fi punctată de tînărul Iorga prin finalizarea schopenhauriană, scepticul de la Frankfurt fiind numit „om providențial". Jaloanele istoriei romantice sînt punctate previzibil de viitorul denigrator al revoluției franceze, prin datele ei sacre : 1789, 1848, 1870. Artistul romantic va fi prin urmare „scufundat în bulboana rotitoare a pesimismului" și se va numi Goethe (percepere chiar preromantică !), Hugo, Vigny. Cauza scindării interioare, a dedublării, a nefericirii este descoperită maiorescian, iar ca sursă, evident schopenhauerian, în superioritatea intelectului, întrucît „Nu sînt fericiți acei care cunosc causele lucrurilor", cei care transformă lumea în „umbre" (*Pagini de critică din tinerețe*, Ramuri, 1921). O poetică romantică dedusă din gîndirea lui Iorga

Scanned with OKEN Scanner

mai cuprinde receptarea spiritualistă a naturii, o sete de transcendere care ne poate sugera confundarea rîndurilor următoare cu un text al lui Novalis. Evocînd prin urmare în biografia sa retragerea de la Sinaia, savantul descoperea marele tot, „acolo, în mijlocul codrului care-mi vorbește în dimineţile sîngerate deasupra muntelui și în misterioasele amurguri fîșîietoare, cu glasuri pe care-mi pare că le cunosc de mult și le înţeleg, venind din aceeași mare ființă care este și bradul care-și mișcă ăcele la vînt și în cugetarea și în simțirea mea înseși ; aici se poate căpăta acea contopire în totalitate, cu multiple înfățișări, a lumii din care noi facem cu atît mai rău, cu cît ne dezlipim egoist, prin mîndria noastră umană, mai mult, atunci cînd, de fapt, la o înțelegere mai adîncă, toți și toate sîntem totuna și la ansamblul comun trebuie să raportăm orice“.

•

Dacă încercăm să disociem cele două ipostaze diacronice ale romantismului nostru teoretic, concluzia se impune de la sine : cea de a doua apare drept rezultantă dialectică a celei dintîi. Rezultantă, pentru că finalizează încercarea anterioară de structurare, și dialectică, pentru că îi adaugă elemente proprii. Într-adevăr, printr-o multitudine de elemente structura matură este legată de cea embrionară, pașoptistă, de pildă, derivarea spiritualistă în conceptualizarea frumosului, primordialitatea poeziei, geneza și axiologia ei emoționalistă, concepţia despre geniu ca erou al creației, patriotismul funciar, spiritele tutelare. Neoplatonismul, topos filosofic al secolului al XIX-lea, acele „fantazii metafizice“, străbat încă la Bolliac în formula „Spirit al Universului“, pentru a ajunge în definiţiile ulterioare ale frumosului la ipostazarea materială a Ideii (Radu Ionescu, Titu Maiorescu), „armonia lui Plato“ (Eminescu), Ideea Absolută relevată prin armonia legilor geometrice (Macedonski). Am văzut că pînă și deterministul Dobrogeanu-Gherea sau Nicolae Iorga se lasă tentaţi de viziunea întruchipărilor serafice pe care viitorul le-ar trimite pe pămînt prin ființa poeţilor. Supremaţia poeziei va fi acceptată atît de Mumuleanu, Heliade, Bolliac, Baronzi, cît și de Maiorescu, Eminescu și

Scanned with OKEN Scanner

Macedonski, un extatic al „descatenării“ lirice, cel pentru care Poezia se scrie cu majusculă, fiind în mod aprioric „sublimă“. În egală măsură emoționalismul cu „entuziasmul“ său unifică pașoptismul și postpașoptismul, făcîndu-l pe Maiorescu că clameze „pasiunile“, „abondanța inimei“ și „fierbințeala entuziasmului“, pe Gherea să elogieze emoția, și pe Macedonski să cînte „divinul zbor al Poeziei“. La mai toți regăsim emblema romantică a sufletului văzut ca o harpă ce vibrează, deși ni se pare că Eminescu singur nu supralicitează (în textele teoretice) factorul sentimental, fiind astfel mai aproape de poetica modernă. În schimb „Fantazia“ rămîne o condiționare constantă. Enumerarea augurilor romantici, începînd cu cei herderieni apare însoțită frecvent de clasicii epopeii greco-romane, dar și de neoclasicii Racine și Corneille, pecetluind bivalența estetică a secolului nostru romantic. Singur Macedonski, ultimul romantic și primul simbolist, îl urmează pe intransigentul Bolliac, respingînd prozaismul mimesisului clasic la Molière și Voltaire. În sens ideologic, sentimentul național formează solul care nutrește ambele generații, iar sentimentul de angajare civică se materializează în arhetipul de Poeta Vates, clamat de tînărul Eminescu, Gherea, Macedonski, Iorga, Goga. Poetica pașoptistă se va ramifica în țesutul poeticii ce o succede ; pînă și Maiorescu, adversarul ei declarat sau Iorga vor clama mai toate sloganurile sale.

În același timp însă cu absorbția acestei structuri primordiale, poetica romantismului secund și constituit în sens estetic are descoperirile sale, conștientizarea romantismului prin derivările istorice ale lui Gherea și Macedonski, determiniști în pofida formației lor divergente. Scrierile lor sînt cele dintîi studii românești, și în cazul lui Gherea, europene, care privesc romantismul ca ipostazare psihosocială și artistică a structurilor și evenimentelor cruciale de felul revoluției franceze și, respectiv a revoluției române. Tot la cei doi apar primele configurări estetice ale curentului, caracterizat prin spiritualism, idealism în sens etic și exacerbare a afectului. În ce privește poezia, ea va fi nu numai suverană între genuri, ci și expresie a unei organicități care începe să fie înves-

Scanned with OKEN Scanner

tigată prin condiționări materiale și ideale la Maiorescu, prin relația fond-formă, metaforă, simbol și mit la Eminescu, prin convergența simbolului și a „instrumentalismului“ la Macedonski. Geniul va reuni, pe lîngă caracterul de Vates, nobilă expresie a națiunii sale, o damnare funciar-byroniană și schopenhauerianã, aceea a supraomului prometeic alungat de la festinul vieții (N. Iorga). Natura percepută ca dimensiune a subiectului transcende aserțiunile pașoptiste despre frumosul pictural. Dar sensurile sociale contracarează și în această poetică derivarea idealistă, postulîndu-se cu fervoare atît sentimentul tradiției identificată în pașoptism, (Eminescu, Macedonski), cît și conceptul specificului național. Augurii încă herderieni ai romantismului (Shakespeare, Dante) își adaugă nume ca Schiller și Goethe, moștenite de la epoca D-nei de Staël, dar mai cu seamă figurile mitice ale lui Byron, Hugo și Lamartine. În filosofie, locul primilor romantici vulgarizați prin surse franceze, este luat de filonul platonician al lui Kant, Hegel și mai ales Schopenhauer, spre a pătrunde prin Macedonski spre sfera voluntarismului nietzscheean.

Așa se face că în locul unui singular manifest romantic, o privire diacronică de felul celei concretizate în prezentul capitol, a putut desprinde, sperăm, cu aceeași pregnanță, o poetică evident-romantică deși bi-partită, posesoare a unei certe specificități, enunțată de un Pompiliu Constantinescu.

Scanned with OKEN Scanner

3. „MODELE" CULTURALE ȘI LITERARE

Abrogarea principială a modelelor a coincis în cazul romantismului cu edificarea propriului Pantheon printr-o explicabilă mutație a valorilor. Începînd cu substituirea frumosului antic printr-un elenism dionisiac cu eroi „excesivi" așa cum îl vede Macedonski și desigur Nietzsche, trecînd prin descoperirea gîndirii Nordului (*Eddele* și *Ossian)* și a aceleia indice, romantismul beneficiază de o nouă sursă mitică. O fantezie grandioasă, cosmică și infernală o mai găseau romanticii în *Divina Comedie,* în *Paradisul pierdut,* în *Faust.* Admiratori totodată ai eroilor pasionali, ei crezură a identifica în Shakespeare mai cu seamă, dezlănțuirea afectivă, iar personajele lui Rousseau și Schiller, pe lîngă cei ai istoriei trăite ca Napoleon, au contribuit la modelarea miturilor existențiale ale romantismului, așa cum am văzut în psihologia și sociologia curentului.

Dar și integrarea categorială a mitului, fie de istorie modernă, fie pierdut în cețuri, pe lîngă cultul geniului și al poeziei duc la redescoperirea spiritualismului lui Pitagora, Platon, Bruno, a lui Paracelsus, Böhme, Swedenborg, Kant, Schelling, Fichte, Schopenhauer, care coexistă în forme curioase, specific romantice, cu socialismul utopic. În acest sens, termenul cum nu se poate mai potrivit de „recuperare romantică", folosit de Alex. Duțu spre a caracteriza selectivitatea epocii, o consideră „fenomenul major al preschimbării structurii mentale" [155], element

de sociologie literară, anexîndu-și teoria și studiul influențelor. Nu vom extinde cu toate acestea discuția teoretică spre care conceptul pare a ne îndruma cu necesitate, întorcîndu-ne la cîteva atestări privind sursele livrești ale romantismului românesc.

Un asemenea document ni se pare *Început de bibliotecă universală,* proiectul titanic al lui Heliade din *Curierul* (1846), cuprinzînd o listă de autori din Aimé Martin și pe care îi citățm după ediția lui Aurel Sasu [156]. Speranța patetică a lui Heliade, cum că cititorii entuziaști ai gazetei sale vor striga cu acest prilej, „Bucură-te Românie, că au răsărit peste tine luceferii ce au luminat Europa", beneficiind de „formarea minței și a inimei umane, spre perfecția omului", este urmată de o listă care ne proiectează un Heliade enciclopedic și iluminist prin numărul domeniilor recomandate, un eclectic în materie estetică, precum însuși clasicizantul Aimé Martin. Cu toate acestea, „recuperarea" romantică se face vizibilă atît în capitolul *Filosofie,* unde figurează întîi Platon, și cu opere esențiale Kant, Fichte, Hegel, Schelling ; la *„Bele-Arte",* Jean-Paul Richter, la *Drame,* Shakespeare, Hugo, Byron, Lamartine, la *Romanțuri,* Rousseau, B. de St. Pierre, D-na de Staël, Chateaubriand, Hugo, G. Sand, E. Sue, Balzac, Scott, Goethe, Manzoni. Cea mai romantică și herderiană este secțiunea *„Poezie",* unde după „Profeți, rapsozi, barzi, epopee", figurează Ossian alături de Homer, iar apoi Milton și Dante. Cercetări contemporane românești din domeniul sociologiei literare evidențiază aceleași surse. În articolul *O cercetare sociologică asupra stratificării publicului românesc din prima jumătate a secolului* XIX, Dorina Grăsoiu ne demonstrează, pe lîngă ideea democratizării cititorilor, cf. unui studiu minuțios al cataloagelor din „cabinetele de lectură", un record al unor nume familiare nouă, Byron, Chateaubriand, Hugo, Lamartine, cărora li se adaugă curînd Dumas, Sand, Sue, Balzac [157]. Într-un studiu anterior, Paul Cornea interpretează traducerile aceleiași epoci, spre a conchide coexistența iluminiștilor pe lîngă romanticii enumerați mai sus, în acord cu structura poeziei pașoptiste, „mai mult elegiacă, sentimentală, pitorească [158], și, adăugăm noi, retorică. Izvoarele culturale ale postpașoptismului în

momentul său de plenară realizare estetică mai pot fi reconstituite după studiul fundamental al lui Călinescu asupra lui Eminescu.„Subtilitățile metafizice“ ale poetului incluseseră pe Platon, Kant, Schopenhauer (dominator), Hugo, Lamartine, Th. Gautier, Schiller, Goethe, mitologia scandinavă, Herder, Bürger, Wieland, Novalis, Richter, Shakespeare, Young, *Vedele* și alți zeci de romantici minori. [159]

Asemenea constelații culturale extranaționale parțial implicate anterior, și care vor fi amplificate în virtutea afinităților proprii romantismului nostru, ne par concurate de un „model“ primordial, descoperirea căruia reprezintă o aventură interioară.

FOLCLORUL ȘI MITOLOGIA ROMÂNEASCĂ

Pe fundalul unanim al căutării straturilor primare ale etnicului, descoperirea folclorului românesc are semnificația unui act patriotic rezidînd în principiile însele ale poeticii romantice. Este ideea pe care Paul Cornea o argumentează astfel : „Literatura orală și anonimă, disprețuită de opinia savantă, se încarcă dintr-odată cu o funcție exponențială ; misiunea ei e să releve identitatea sufletească a popoarelor, să le justifice pretenția la autodeterminare ; ea servește drept reconfortare și argument, devine un obiect de studiu, dar și un mijloc de prozelitism de o imensă „eficacitate“. Reacții asemănătoare, afirmă același autor, „adevărata regăsire de sine“, caracterizează aria sud-estului european, oferind totodată un „model estetic“. Dar adevărata și fertila descoperire a folclorului, difuzarea acestuia prin culegeri coincide cu „victoria romantismului“, punct de vedere cu care ne declarăm iarăși de acord. [160]

Fără îndoială, în cultura europeană fenomenul a început mai devreme, cauzele fiind elucidate tot de istoricul literar citat. Încă în preromantism apare culegerea lui Ramsay, apoi *bîline* rusești, *romances* spaniole dar mai

Scanned with OKEN Scanner

ales baladele medievale datorate lui Thomas Percy (1765) și pe care Herder avea să le includă în *Volksliederul* său, devenit în 1807, *Stimmen der Völker in Liedern (Glasul popoarelor în cîntece)*. Odată cu descoperirea acestora de către Bürger, Uhland și Goethe, culegerile se înteţesc între 1799—1830, *Romancero* e tradus de Abel Hugo, apar cîntecele sîrbești ale lui Karadžić pe care avea să-l amintească Asachi, antologia lui Grimm, Arnim și Brentano, *Cornul minunat al băiatului (Des Knaben Wunderhorn)*, urmate de culegeri folclorice în Rusia, Polonia, Ungaria, Grecia, Portugalia. Succesul noii surse a depășit voga lui Ossian, încît contrafacerile lui Mérimée, Glinka, Linda și Hanka devin explicabile.[161] În acest context, toate profesiile de credinţă europene și românești se integrează în poetica romantică ce-și află în folclor un nou *model anticlasic*, convingător prin spontaneitate, naivitate, emoționalism și acel fascinant „suflet popular“ cu pecetea sa inconfundabilă. Dar toate acestea sînt și teze herderiene : superioritatea poeziei naive asupra celei artificioase, incluzînd punctul de vedere schillerian, vestigiile unei vîrste de aur (Vico), o poezie primordială, cea dintîi limbă a omenirii, spontană, organică, pasională prin lipsa cenzurii raționale și în mod caracteristic etnică. Scrierile patetice și fragmentare ale lui Herder, însoțind celebrul în epocă *Volkslieder*, au cunoscut o profundă difuziune, „adesea indirectă și anonimă, cum zice Wellek, combinată cu aceea a predecesorilor, contemporanilor și descoperitorilor săi“ [162]. Cîteva excerpte herderiene reprezintă tot atîtea sintagme ce ne întîmpină familiar din mai toate scrierile folcloristice ale vremii. Iată, prin urmare, cîteva : „Forţa poeziei din vremurile acelea barbare“, scria Herder, depășește „expresia“ contemporană care „s-a prefăcut în simplu artificiu“, cîntecele populare reprezintă „limba afectivității“, „plină de imagini și bogate metafore, ele au o forță miraculoasă“, „spiritul ce le însuflețește, maniera lor frustă, naivă dar măreaţă, magic solemnă (...) ca și elementul neîncătușat cu care se produce impresia“, reprezintă „o manifestare a naturii“. Ele mai reprezintă „*arhiva popoarelor*, (sintagma-cheie — n. ns.) — comoara științei și a religiei lor, a teogoniei, a cosmogoniilor

Scanned with OKEN Scanner

lor, a faptelor părinților și a întîmplărilor din istoria lor, o copie a inimii și o imagine a vieții lor de familie în clipa de bucurie și de durere, în ceasul cununiei și la mormînt", în esență „sufletul popular" [163]. Poetica pașoptistă cuprinde acest filon anonim, cînd, de pildă, Alecu Russo în *Poezia poporală* scrie că „datinile, poveștele, muzica și poezia" sînt „arhivele popoarelor (...) întîia fază a civilizației unui neam". Totuși, abia Odobescu în 1861 va prezenta personalitatea lui Herder, „un critic și filosof eminent al Germaniei" care „avu frumoasa idee de a aduna și de a publica (...) o culegere de cîntice poporane ale deosebitelor națiuni, sub titlul foarte nimerit de *Glasuri ale popoarelor*". Și în formulele lui Odobescu descoperim tipare herderiene, cînd „cînturile poporane" cuprind „povestea naivă a basmelor locale și a faptelor glorioase sau jalnice ale timpilor trecuți, simțiminte fragede". *(Cînticele populare* [164]). În același articol Odobescu citează elogiul patetic adresat folclorului în același mod herderian de Mickievicz. Trebuie să recunoaștem că și astăzi, la aproape două secole, comentarii ale valorii folclorului mai trădează asemenea moduri emoțional-romantice, ca de pildă : „Scopul folclorului este să reconstruiască istoria spirituală a omului (...) prin vocile cețoase ale poporului (...) opuse modurilor livrești" *(Standard Dictonary of Folklore, mythology and Legend* [165]). O excelentă lucrare românească, precum a lui Gh. Vrabie, include puncte de vedere asemănătoare [166].

Întorcîndu-ne însă la formele noastre teoretice, vom constata că subiectivizarea proprie poeticii pașoptiste apare nu o dată la scriitorii noștri care descoperă în emoționalismul literaturii anonime consangvinități cu curentul dominant în epocă. Astfel M. Kogălniceanu identifică în raportul său german din 1837, *Moldau und Wallachei*, „creația geniului *romantic* (subl. ns.) al poporului de jos", cînd „sub bolta cerului se compun cîntecele de dragoste, iar priveliștea naturii maiestuoase deșteaptă scînteia poetică și o aține pînă la flăcări". Alecsandri afirmă într-un comentariu al baladelor cum că „Bujor era mai *romantic*" *(Cîntece populare a Moldaviei* — 1840) ; tot într-o baladă haiducească, *Păunașul codrilor*, poetul descoperă „un caracter *romantic* (subl. ns.) și care (...) dă o mare asemă-

nare cu baladele cavalerilor din veacul de mijloc" (*Românii și poezia lor* — 1849). Dincolo însă de prezența termenului, axiologia recuperării pașoptiste desemnează elemente ale poeticii dominante pe care le-am argumentat în capitolul anterior, conferind folclorului caracterul de *model* romantic. El va cuprinde naivitate, spontaneitate, fantezie, supranatural, materializînd conceptul în egală măsură romantic de „geniu popular", printr-o creativitate primordială, mitică. Fără a urmări diacronii ale factologiei în zona folcloristicii pașoptiste, așa cum au procedat altfel extrem de nimerit Al. Bistrițianu și T. Vârgolici, [167] vom urmări structura romantică a acesteia.

Atît Paul Cornea cît și Al. Bistrițianu și T. Vârgolici sprijină prin expuneri competente o asemenea învestigare. Din *Originile...* lui Cornea aflăm despre încercări de pe la 1830 de a realiza un fel de *Volkslieder* românesc incluzînd balada *Toma Alimoș*, dar și *Psalmii* lui Dosoftei ; Alex. Hasdeu, bunicul scriitorului nostru, publicase în *Teleskop* al lui Nadejdin, și el un herderian rus, o prezentare a folclorului românesc. Un comentariu elogios al folcloristului german F.I.A. Schneidawind la aceeași adresă însoțea monologul patetic al lui Kogălniceanu însuși despre „ideile (...) atît de poetice, atît de naive (...), frumusețí virile și originale" ale cîntecului românesc. În 1839, înaintea cunoscutei *Introducții* la *Dacia literară* ce urma să enunțe valoarea exemplară a creației populare pentru cea cultă, Bariț iu îndemna „a culege odată cîntecele osianilor și a barzilor români", întrucît în ele rezidă spiritualitatea „unei națíi", „trăsăturile adevăratului caracter". [168] Recunoscînd în continuare meritul lui Bistrițianu și acela al sintezei lui T. Vârgolici, de a fi configurat preocupările folcloristice ale lui Heliade, Kogălniceanu, Negruzzi, Bălcescu și Vasile Alecsandri (respectiv la cel de al doilea exeget), vom aborda chestiunea printr-o altă metodă, — selectarea ideii emoționalismului, a organicității și a superiorității creației anonime, pe lîngă esența „geniului național", în formulări ce preced momentul Alecsandri. [169]

Atît la Cezar Bolliac, Andrei Mureșanu, Alecu Russo (acesta din urmă părtaș la culegerea lui Alecsandri), se

Scanned with OKEN Scanner

enunță statutul folclorului ca model romantic prin originalitate opus unei literaturi mimetice. (Să nu uităm, într-adevăr, că în 1840 literatura noastră modernă n-avea în urma ei decît frumoasele poeme ale lui Cârlova și traducerile lui Heliade.) Căutînd prin urmare specificul nu în „saloanele aristocraților", ci „în matca nației", Bolliac îl va găsi în „poezia populară, a cărei melodie, ritm, cantilină, expresii și idei nu sînt nicidecum profanate de îngălarea imitației străinismului și de afectațiile inimilor obosite și roase (...) în înalta soțietate" *(Poezia populară* — 1844 [170]). Mureșanu găsește că necunoașterea de către „capitele" autorilor anonimi a „logicii", a lui Virgiliu, Schiller, Goethe, sînt compensate de acel „ce poetic în sine ce ne place și nouă și după care mult ne batem, împlînd coli, ba cărți întregi, și tot nu-l aflăm" *(Cîteva reflecsii* — 1844) [171]. Și mai categoric va fi peste un deceniu Alecu Russo, declarînd în *Cugetări :* „Nenorocirea literaturei, pedantă în condei, pedantă în forme, pedantă în idei (...) vine din pricina necunoștinței limbei și tradițiilor părintești ; literatura aceasta nu are rădăcină, nici dă roadă" [172], text ce sună extrem de eminescian și apropiat de *Epigonii.* Și Kogălniceanu, și Bălcescu află sursa specificului național în „tulpina popoarelor", cel dintîi numind extrem de just ideea națională, „religia secolului XIX-lea" [173]. Un alt deziderat romantic aflat în folclor va fi „glasul inimii", pasiunea, într-un cuvînt emoționalismul. Pentru Kogălniceanu, muzica poeziei populare „e atît de duioasă, atît de pură, (...) încît e imposibil s-o asculți fără a fi mișcat". „Sufletul nației", despre care vorbește Bălcescu, prin urmare principiul ei herderian subiectiv, „se arată așa de lămurit și frumos în cîntecele și poeziile populare".

Asemenea puncte de vedere se amplifică la Alecsandri, un Herder român, avînd în plus harul de a converti muza anonimă în poezie cultă, cel „Ce din frunze îți doinește, ce cu fluierul îți zice", „visînd cu doina tristă a voinicului de munte". Acest partizan entuziast al poeziei noastre populare, culegător, editor și promotor al ei în Franța, își află în zona folclorului nucleul peren și totodată romantic al personalității sale. Caracterul emoțional și documentar al folclorului, actul patriotic al culegerii aces-

Scanned with OKEN Scanner

tor „pietre scumpe", idee prezentă la predecesori își adaugă la Alecsandri valoarea estetică, limpede afirmată. Întrucît „românul născut poet" va beneficia de o „inimă simțitoare" cu care cîntă „durerile și mulțumirile", „eroii", „istoria", — „nimic nu poate fi mai interesant decît a studia caracterul acestui popor în cuprinsul cînticelor sale, căci ele coprinde toate pornirile inimei și toate razele geniului său". Prefața cunoscutei culegeri din 1852, *Poezii populare ale românilor* accentuează calitatea de structură estetică exemplară și specifică a folclorului nostru : „frumuseți poetice pline de originalitate și fără seamen în literaturile streine (...), o avere națională, demnă a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru nația română".[174] Posteritatea nu va putea omite niciodată opera folcloristică a poetului, iar cînd Duiliu Zamfirescu încearcă s-o minimalizeze, Titu Maiorescu dă expresie gratitudinii care este și a noastră în egală măsură. Rămîne interesant însă conturul romantic maiorescian din articolul său polemic *În chestia poeziei populare* — 1909, și care indică pe lîngă țelul justițiar evident, receptarea istorică a poeziei populare. S-ar putea zice că în pofida distanțării de pașoptism, Maiorescu pare să fie coleg de generație cu Alecsandri. El va surprinde în primul rînd mobilul patriotic al culegerilor celui dintîi, „un fel de mîndrie patriotică de a le arăta (...) nu numai francezilor, ci și germanilor și englezilor", dar și „frumusețea lirică" implicată în argumentul herderian, „*duioșia simțirilor*", pe lîngă rolul folclorului pentru „statornicirea literaturii naționale".[175] Un ecou anterior acestuia, postum, se află în articolul lui A. Hurmuzachi din revista *Bucovina* (1849) care saluta o „asemenea îmbogățire a literaturei naționale". Tot Maiorescu nu trecea sub tăcere propagarea folclorului românesc în Franța mult înainte de 1852, în anturajul lui Michelet și Quinet, întreprinsă de Alecsandri. Un alt prieten al românilor, M. A. Ubicini, va și semna în 1855 prezentarea volumului de doine și balade în versiunea franceză.

Interesul acestei *Introduceri* depășește, după cîte ni se pare, pe acela al factologiei istorice, probînd o *receptare romantică a unei inițiative romantice* (subl. ns.). Prin

Scanned with OKEN Scanner

urmare în 1855 lui Ubicini îi apărea clară apartenența romantică a lui Alecsandri, discutabilă astăzi, și asta mai ales în virtutea operei sale de folclorist, care dizlocă sursa mitologică a antichității în favoarea tradiției naționale. Prin urmare, scrie Ubicini, „Basile Alecsandri appartient à la nouvelle école littéraire de la Roumanie, à celle qui s'est intitulée elle-même romantique, parce qu'elle repudie les modèles grecs et l'attrait mythologique en vogue chez ses devanciers“ [176]. Receptarea romantică a folclorului românesc prin filiera Alecsandri se deduce și dintr-un alt elogiu, al germanului A. Grün, citat de Ubicini, pentru poetul român care a cules „frînturi de poezie și de limbă a strămoșilor“, „poezia primitivă“, „limba română însăși fiind marcată de poezie naturală“. În mod de asemenea herderian Ubicini conchide că „această poezie naivă și patetică (este — n.n.) expresia cea mai directă și mai spontană a geniului poporului român“. [177] Toți francezii care mai pomenesc antologia lui Alecsandri, — Mérimée, Michelet, o fac în același spirit.

Dar structura romantică a folcloristului Alecsandri rezidă în însăși strategia sa, în acea „îndreptare“ a pieselor culese, fie prin intervenții directe pe text, fie prin îmbinarea elementelor din *n* variante. Că rezultatul, în cazul *Mioriței,* a fost excepțional, nu invalidează afirmația. Intenția culegătorului sprijină poetica în accepția lui Schelling, aceea de a reconstitui *Volkgeist*-ul, rămas în stare fragmentară dintr-un *corpus* organic elaborat în vîrsta de aur a omenirii și constituind un strat-matrice specific. Succesor al unor asemenea puncte de vedere, și Lucian Blaga își evidențiază punctul de pornire romantic. În plină epocă romantică însă, culegătorul devine și el un erou național, și cum zice H. H. Stahl într-un interesant studiu, „un coautor, (...) un fel de Homer în proporții mai modeste“ [178]. Un dat romantic al întreprinderii este și extazul care însoțește descoperirea folclorului la Alecsandri, iar ciobanii capătă alură mitică. Dacă și peste un secol Vasile Voiculescu va vedea în păstor pe „cel mai inspirat bard elegiac“ [179], fiorul liric al poetului pașoptist extravertit în comentarii, rămîne explicabil. Rememorîndu-și drumețiile montane din 1842, Alecsandri îl evocă pe un oarecare Udrea, „baciu (...) de pe muntele Ceahlău“

Scanned with OKEN Scanner

care „suna din bucium cu o putere extraordinară, încît munții se răsunau în mare depărtare". Peisajul nocturn evocat amplifică revelația poeziei primordiale. Altădată, în comentariul *Mănăstirii Argeșului,* poetul moldovean elogiază pe „un păstor anume Brîndușă, carele se înalța la gradul de adevărat artist" prin cîntecul său de fluier care împietrește călătorul „dominat de un farmec necunoscut" [180]. În fine, teza etnogenezei latine, constantă a patriotismului militant de la Nicolaus Olahus la Ureche și istoricii Școlii Ardelene, pînă a-l face pe Alecsandri un bard al „gintei latine", va determina în cazul folcloristicii sale un demers cu totul romantic, acela de a proba prin piesele culese vestigiile romanității. Astfel trînta voinicească îl duce cu gîndul la gladiatori, poeții anonimi sînt congeneri cu „frații lor din Italia", cutare vers îi sugerează *Eneida.* Elogiul trecutului eroic național, pe lîngă reconstituirea mitologiei pe care o vom urmări ulterior, configurează definitiv faza romantică a folcloristicii noastre ilustrată de Alecsandri. „Moșia strămoșească, exclamă astfel poetul la un moment dat, patria! Mîndre timpuri erau acele cînd țara reprezenta pămîntul tuturor, averea rămasă de la moși-strămoși și cînd glasul codrilor chema pe români la vitejie!" [181]. Celebrînd filonul descoperit de Alecsandri, după ce-l prețuise parantetic în *Despre metru,* Heliade vede în folclor o ipostază a spiritului universal, a „geniului Demiurg, acel Logos divin". Prin urmare, scrie acest spiritualist în 1868, „În limba populară se simte adevăratul geniu al limbii (...) Acest geniu se vede în toate cîntecele populare, în doinele culese de excelentul și grațiosul nostru poet V. Alecsandri (...) Acest geniu de 17 secoli viază și conservă limba României noastre (...), același geniu ce din generație în generație (...) își întinde aripile peste noi." [182]

Cu aceste ecouri romantice din epoca „Junimii" și a adversarului ei declarat, B. Petriceicu Hasdeu, folcloristica pornește spre structurarea științifică, fără a-și repudia reperele primordiale. Am mai menționat viziunea emoționalistă a lui Odobescu și Maiorescu, și cu toate că nu intenționăm să reeditățm diacronia acestei ramuri filologice, nu putem omite viziunea lui Miron Pompiliu care

publica folclor în *Convorbiri*, elogiind la fel de romantic „nemuritorul geniu al poporului român, în momentele sale de inspirațiune". [183] Hasdeu dezvoltă și el în 1875, într-o prefață la *Basme, orații...* teza herderiană curentă în epocă a inferiorității care marchează „literatura artificială", „pretențioasă", „savantă", în fața „literaturei celei primitive", „simplă ca însăși natura", purtînd „sigiliul naivității originale" și pe cel al etnicității, „forțele morale și intelectuale ale unei națiuni". [184] Principiul aplicat în grandiosul său proiect, *Etymologicum Magnum Romaniae*, captează și el afluenți ai opțiunii romantice de a reconstitui lingvistica și istoria prin apelul la literatura populară, văzută ca un corpus primordial, supraviețuind, în balade, doine, ghicitori, proverbe, basme, credințe ; (în numeroase texte Iorga, Sadoveanu continuă asemenea puncte de vedere). Doar cultura folclorică a lui Creangă, ce-i drept, empirică, alături de cea eminesciană pot concura inimaginabila bogăție a exemplificărilor hașdeene.

Nu vom încerca să configurăm nici în cazul lui Eminescu aria exhaustivă a problemei, în care Ion Rotaru ne-a dat o sinteză trainică (*Eminescu și poezia populară*), iar alte studii sau prefețe (D. Murărașu : M. Eminescu, *Literatura populară* în 2 vol.), completări prețioase. Dincolo de etapele biografice cunoscute și de criteriul autenticității divergent față de folclorismul romantic, există destule elemente care să-l apropie pe Eminescu de Alecsandri. E vorba în primul rînd despre momentul extatic al relevării folclorului ca ipostază a spiritualității populare, de voluptatea poetului realizîndu-se pe sine ca „o parte a totalității", cum ne spune un manuscris redactat în germană. În sentimentul mulțimii perceput la „petrecerile populare", este „cuprins dumnezeiescul, (divinul)", cum ne apare poate mai exact sensul traducerii. Într-un alt fragment se precizează cum că „farmecul cîntecului popular" rezidă în faptul că el „este așa de exclusiv limbă a sentimentului", utilizînd „cuvîntul cel mai simplu". Această „băutură de aur, limpede, înmirezmată a cîntecului nostru popular" va fi evident superioară prețiozității literare, siropului „de portocale și de zahăr". [185]

Scanned with OKEN Scanner

Întrunind toate condiționările romantice (pe lîngă balada), *doina* a devenit model literar prin caracterul ei de structură lirică marcată specific ; cariera acestui motiv devenit obiect debutează tot acum, trecînd ulterior prin Coșbuc, Iosif și Goga. Încercările de a-i stabili etimonul și vechimea de la Cantemir la Caracostea sau astăzi, la T. Papahagi, O. Papadima, Gh. Vrabie sînt cu competență punctate de *Dicționarul ieșean*,[186] facilitîndu-ne orientarea funciară a studiului de față. Descoperirea doinei ca izvor cultural conține tot atîtea virtualități romantice. În primul rînd ea este văzută ca expresie a sentimentului într-o formă naivă. Alecsandri, cel ce „românî" poezia, mărturisea a fi ascultat „fluiere răsunînd prin poenile codrilor" și pe baciul Udrea sau Brîndușă, remarcabil, cel din urmă „prin talentul cu care cînta *Doina*". Tot Alecsandri dăduse în culegerea sa o definiție funciarmente romantică, doinele fiind „plîngeri duioase a inimei românului în toate împrejurările vieței sale". Pare, pe de altă parte, sigur că meditația eminesciană despre acea „limbă a simțirii" se referă tot la doină ; Hasdeu îi stabilește o geneză spontană ca în cazul sentimentului însuși. Articolul maiorescian *În chestia poeziei populare* aprecia această „parte lirică și contemplativă" a folclorului nostru pentru „duioșia simțirilor", într-un cuvînt, pentru „*sentimentalitatea* (subl. ns.) doinelor". Funcția cathartică a doinei enunțată în texte anonime cunoscute complinea poetica romantismului prin ideea operei trăită obsesiv, ca în versurile ce urmează.

Cade frunza gios în vale,
Eu cînt doina cea de jale.
Doină cînt, doină suspin,
Tot cu doina mă mai țin.

. . . . . .

Cine a scornit doina,
Arsă i-a fost inima.

. . . . . .

Că doinele-s stîmpărări
La omul cu supărări.

Scanned with OKEN Scanner

Vechimea dacică a speciei (Alecsandri), sau în orice caz medievală, o situa în temporalitatea fabuloasă sub augurii patriotismului genuin, pînă la a o considera argument al continuității etnice (Hasdeu). În fine, militantismul pașoptist o consideră cu Alecsandri, „plîngerea duioasă a patriei noastre după gloria cea trecută". Punctul de vedere mai apare în 1902 la Delavrancea, un emul al pașoptismului, care consideră doina drept „energie specifică, (...) eroism al rasei". [187] În egală măsură romantismul nostru statuează doina ca principiu fertil pentru poezia modernă prin aserțiunea maioresciană devenită astăzi loc comun. Prin urmare, doina, „partea lirică (...) a fost cea mai roditoare în dezvoltarea ulterioară (după Alecsandri — n. ns.) a literaturii noastre culte, îndeosebi pentru Eminescu și, prin mijlocirea lui, pentru urmașii săi". În același context criticul folosea termenii de „statornicirea literaturii naționale" prin aceeași preluare. [188] Pentru Delavrancea doina este „trunchi sănătos al lirismului popular", îmbogățind, ca la Maiorescu, poezia lui Alecsandri, Eminescu pe un fundal al poeticii romantice invocate în 1861 și de Odobescu, cu nume de circulație ca Herder, Arnim, Brentano, Karadžić dar și Uhland. [189]

Încercarea de a urmări modul estetic al integrării acestei specii folclorice în lirica noastră romantică coincide cu constatarea celor două trepte succesive, Alecsandri și Eminescu. [190] Debutul celui dintîi ca autor de poezie cu *Doine* scrise între 1842—1852 a avut meritul primordial de a oferi pieții literare românești un argument al justeții acelei *Introducții* a lui Kogălniceanu, după *Zburătorul* lui Heliade. În timp ce însă Heliade oferea un mit popular al fantasticului, Alecsandri explora mai ales doina haiducească în conformitate cu pașoptismul său funciar, cu inspirația preponderent socială a acestuia. Haiducul său își dorește „Un cal aprig ca un leu / Negru ca păcatul greu" și cîntă „Doina cea de răzbunare", pe care o încheie cu sloganul revoluționar neintegrat artisticește, „Hai, copii, cu voinicie, / Să scăpăm biata moșie / De păgîni și de robie!" (*Doina*). În *Strunga*, poem mai autentic, apar „Opt voinici cu spete late / Și cu mîneci

Scanned with OKEN Scanner

suflecate" ; stilul folcloric se păstrează și în *Cîntic haiducesc*, „Vara trece, iarna vine, / Și tu, codre, te-ai uscat ! / Trece vara, și ca tine / Florile mi-am scuturat". Alte parafraze *(Maghiara, Crai-nou)* se fac vinovate de a fi recurs la „vechea topografie a romanelor erotice" și „dulcegării", acuzate de Călinescu în *Istoria...* sa. Sensul romantic al poeticii lui Alecsandri va fi subliniat de același autor astfel : „Bizuit pe lirica romanticilor, alimentați și ei în mare parte din folclor", poetul *Doinelor* apare tentat de pînze pitorești cu pustietăți și cavalcade ca la Géricault, Delacroix sau Girodet, „stilul romantic" primind un „aer tipic românesc". [191] Momentul realizării depline face din doină expresia metafizicii eminesciene cu obsesiile sale ca durata, aneantizarea prin somn, dialectica vieții și a morții, în fața cărora încercarea lui Alecsandri, păstrîndu-și primatul temporal, nu rămîne mai puțin un bruion. Eminescu, poetul care și-a notat cu scrupulul exactității sute de doine ardelenești și moldovene editate astăzi în tomuri voluminoase, are harul de a încifra un simbolism transcendent într-o formă organic-folclorică. Comparîndu-i experimentul cu acela al predecesorului său, Călinescu conchide poate nu întrutotul justificat, „Mai stîngace sînt doinele culese și reparate de Alecsandri, decît cele fabricate de Eminescu pe structură folclorică" și cărora le recunoaște o „savantă împletitură" a unui nucleu simbolic suplinind lipsa metaforelor parțiale. [192] Desigur, am putea urmări în continuare nuclee folclorice existente chiar în caietele eminesciene și metamorfoza lor, de pildă această strofă prefigurînd *Luceafărul*.

Că eu am fost la părinți
Ca și luna printre sfinți
Și le-am fost de mîngîiere
Ca și luna printre stele.

De acest paralelism s-a ocupat însă Ion Rotaru *(Op. cit)* ; pe de altă parte urmărim mai curînd *re-creerea* spiritului popular, reieșind din texte precum *Codrule, Măria ta* (Ed. Murărașu, I, p. 207) :

Scanned with OKEN Scanner

Codrule, Măria ta,
Lasă-mă sub poala ta,
Că nimica n-oi strica
Fără num-o rămurea,
Să-mi atîrn armele-n ea.
Să-le-atîrn la capul meu,
Unde mi-oi așterne eu
Sub cel tei bătut de vînt
Cu floarea pîn-în pămînt.

Privit ca structură stilistică, poemul respectă specificul doinei, pe care de pildă, Ovidiu Bîrlea îl vede în prezența contrastului dual, în „varierea" simetrică, formule fixe, refren și caracterul unitar, organic al versului ce respinge livrescul *enjambement* [193]. În această lumină, replica eminesciană din mult mai cunoscuta *Revedere* includ dihotomia durată — caducitate, „varierea" pozițiilor finale care parafrazează „setea de repaos" prin somnul cathartic instaurat de sunetul doinei, idee și mai evidentă în partea a doua.

Dar s-aud și-n visul meu
Dragă codri, glasul tău
Din cea rariște de fag,
Doina răsunînd cu drag,
Cum jelind se trăgănă,
Frunza de mi-o leagănă.
Iară vîntul molcomit
Va vedea c-am adormit
Și prin tei va răscoli
Și cu flori m-a coperi.

Evident este și caracterul organic al versului care epuizează ideea în vederea receptării și memorării sale simultane, conform poeticii anonime. Dar toate acestea relevă totodată structuri romantice tipic-eminesciene ca de pildă prezența sacră, tutelară a codrului, identitatea voievodală a eroului liric, ce-și „atîrnă armele" în ramuri. Codrul va fi pe de altă parte de tei, copac, de predilecție, aerian ca un leagăn și parfumat. Vibrația vegetală punctează melopeea, aici doina veghind, ca în *Mai am un singur dor*, somnul poetului troienit cu flori. În ce pri-

Scanned with OKEN Scanner

veşte starea psihică dominantă, sensul doinei eminesciene este de a exprima melancolia de factură romantică spre a-i da transcendenţă. Nu întîmplător precizările lui Lucian Blaga din *Spaţiul mioritic* asupra doinei ca „ipostază românească a existeţei umane" abordează în cele din urmă lirica eminesciană definitorie pentru „matricea stilistică românească" [194]. Acele „modulaţii melancolice discrete" ale doinei implică la voievodul-poet sublimarea eului individual printr-o „aspiraţie trans-orizontică", un sentiment al destinului rezidînd în „ritmul unei eterne şi cosmice doine" [195]. Extrapolări ale acestei specii pot fi considerate elegiile în aparenţă străine de stilul folcloric precum *Peste vîrfuri, Pe lîngă plopii fără soţ, Trecut-au anii.*

Dorul ca ipostază romantică specifică a melancoliei nutreşte poezia eminesciană în faza clasică a romantismului, cînd stilul său se epurează de purpura podoabelor regale. Comparativ cu acest sentiment devorator, „dorul" doinelor lui Alecsandri era minor, în contexte erotice comune, ca de pildă, „Ah ! mi-e dor, mi-e dor de tine, / Îngeraş cu dulci lumine" *(Dorul. Cîntic de lume).* La Eminescu dorul este „farmec dureros" şi suferinţă. Iubirea Cătălinei faţă de Luceafăr înseamnă că „De *dorul* lui şi inima / Şi sufletu-i se împle" ; la fel, în somnul ei revelator, „*dor* de-al valurilor Domn / De inimă-o apucă". În sensul combustiei spiritului, eroul devine „gînd purtat de *dor*", iar cunoscuta strofă „Nu e nimic şi totuşi e..." pare a fi iarăşi o doină cosmică a lumii în căutare de sine şi de materie. Voinţa schopenhaueriană de a trăi animă „colonii de lumi pierdute", „atrase în viaţă de un *dor* nemărginit". Un asemenea „dor" cosmic putea fi perceput chiar în doinele notate de poet, unde „Cine n-are *dor* pe luncă, / Nu ştii luna cînd se culcă" sau „...şi muntele că-i munte / Şi-ncă are *doruri* multe, / Cu luna şi cu ceaţa, / Cu iarba şi cu frunza / Şi cu mierla săraca" [196]. Iarăşi viziunea lui Blaga, departe de a urmări numai personificarea acestui sentiment fundamental în poezia populară, un fel de „sehnsucht" românesc, îi surprinde „ipostazarea" în concordanţă cu adîncimea percepţiei eminesciene. „Dorul, scrie Blaga, în capitolul cu

Scanned with OKEN Scanner

același titlu, e socotit cînd ca stare sufletească învîrtoșată, ca o ipostazie, cînd ca o putere impersonală, care devastează și subjugă, cînd ca o vrajă ce se mută, cînd ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firei, ca un alter ego, ca o emanație materială sufletească a individului“ [197]. Continuînd punctul de vedere al lui Blaga, folcloriștii noștri, oricît de aplicativi ar fi, enunță și azi specificitatea sentimentului, misterul său atît de propice în trecut preluării romantice. În cursul său din 1932—33 D. Caracostea identifică dorul prin „acel catharsis, acea liberare proprie poeziei poporane“ [198]; Tache Papahagi îl consideră termen „oarecum indefinibil“, „structura și existența sufletească a românului nu se poate concepe fără dor... un fel de neastîmpăr al sufletului“ [199]. Studiul recent al Elenei Bălan-Osiac compară dorul cu *saudades* (în portugheză) nostalgie, găsind și alte virtuți ale textelor anonime și eminesciene. [200] În direcție temporală inversă, receptarea romantică a dorului ca sentiment specific îi aparține iarăși lui M.A. Ubicini, prefațatorul baladelor lui Alecsandri. Cel dintîi comparase doinele, aceste „mici piese în versuri“ cu cîntecele truverilor și cu lied-ul german, avînd drept notă caracteristică tocmai „*le dor*, ce sentiment indéfinissable qui tient en même temps du regret, de l'espoir, de la douleur et de l'amour, et qui, dit-on, fait mourir celui qui en est atteint“ [201].

În felul acesta lirismul folcloric, doina, devine model anticlasic românesc al spontaneității și al formei naive, alăturîndu-și prin dor combustia pasională, clar-obscurul dinamicii sufletești, toate categorii ale psihismului romantic. În plus, mesajul social-național dă configurări lirice precum *Noi* de Goga, unde „Privighetori din alte țări / Vin doina să ne-asculte“.

Indiscutabil, balada populară, celălalt izvor, confirmat de reușitele lui Bürger, Goethe, Heine în orizont european, n-a fost mai puțin fertil pentru lirismul nostru romantic. Nucleul ei epic amplasat într-un univers fantastic, medieval sau atemporal-dacic se poate urmări la Asachi, Heliade, Alecsandri, Bolintineanu, Sihleanu, Zamfirescu. Atîtea poeme eminesciene au structură muzicală prin cunoscuta tehnică a refrenului, ce susține irealitatea unor *dramatis personae*, iar baladele lui Coșbuc încheie

Scanned with OKEN Scanner

diacronia speciei în secolul al XIX-lea, printr-o ruralitate idilică. Ni s-a părut însă că traseul doinei rămîne mai important pentru structurarea lirismului romantic românesc, pe de altă parte, balade ca *Miorița, Monastirea Argeșului* sînt mai cu seamă *mituri,* fundamentale cf. lui Călinescu, condiționînd o sursă primordială pentru literatura ce urma să fie întemeiată.

Fără îndoială, o mitologie (națională) transcende descoperirea oricît de entuziastă a unor specii folclorice, definind un ansamblu etnologic cultural. În acest sens, o precizare din *Standard Dictionary of Folklore...* ne apare importantă : „În sens antropologic, termenul folclor a ajuns să însemne mituri, legende, proverbe, ghicitori, versuri și o varietate de forme ale expresiei artistice cu spațiul în lumea vorbită“ [202]. Toată opera filologică a lui Hasdeu uzase, lucru nou la vremea sa, de același principiu al „etnopsihologiei“ văzută ca sinteză a credințelor magice cu literatura populară. Un elev aplicat al magistrului, ca S. Fl. Marian nu văzuse nici el posibilitatea de a configura mitologia românească, decît prin cercetarea corelată a doinelor, colindelor, a descîntecelor neglijate de Alecsandri, a legendelor, datinilor și moravurilor, ca univers coerent. [203] Investigarea etnologică revine și contemporaneității în sensul avertismentului lui George Vâlsan care scria în 1927 : „Dacă vom întîrzia și de acum înainte la poezia populară, basme și ghicitori, la ștergare, opreje, străchini și furci crestate, atunci ce se numește străveche cultură populară va dispărea în mare parte fără să fie studiat.“ [204]

Ne pare, prin urmare, firesc să precedem fixarea mitologiei noastre ca descoperire romantică prin punctul de vedere al lui Blaga, care stabilește relația între etnicul și miticul românesc în *Elogiul satului românesc (1937), Geneza metaforei și sensul culturii (1937), Despre gîndirea magică (1941), Trilogia valorilor (1946),* lucrări sincrone în pofida accentelor polemice, antropologiilor lui Lévi-Strauss, Jung, Cassirer, Malinovski, Mircea Eliade. Ideea de matrice stilistică, centrală în abordarea blagiană a mitologiei românești, va fi văzută ca premisă a culturii

Scanned with OKEN Scanner

majore. „Miturile poartă o pecete stilistică", afirmă scriitorul în eseul *Despre gîndirea magică* [205]. Potențarea acestora din urmă prin complexitatea operei culte are semnificația integrării în orizontul permanenței stilistice naționale ; ideea apărea frecvent la Iorga, adept al inspirației populare. „Creatorul de artă este legat de etnic prin matricea stilistică", scrie așadar Blaga, prin urmare îndrumat „să recurgă la mitologiile naționale" printr-un „imperativ categoric", mitul însuși fiind „rezultatul unui act metaforic-revelator, modelat de categoriile stilistice pe planul imaginației". [206] Și mai tranșant, în *Geneza...* se afirmă că „matca stilistică a unei culturi populare" (minore), la noi „o realitate", constituie temelia „culturii majore". Drept urmare, „geniul creator rămîne geniu pustiu, dacă nu e integrat în cîmpul unui asemenea potențial artistic" [207]. În operele citate se mai postulează complexitatea raportului mitologic și etnic, depășind simpla desfoliere tematică, întreprinsă de o cultură majoră. Garanția valorică rămîne transfigurarea necesară prin care cea din urmă sublimează „centrul generator" al culturii populare, „binecuvîntat și rodnic ca stratul mumelor" [208]. În mod corespondent gîndirii lui Ernst Cassirer care vedea chemarea mitografiei moderne în a „determina un centru obiectiv al lumii mitice" [209], Blaga îl fixează în „satul-idee" al copilăriei integrat în „mitologie", „metafizică", „destin cosmic" [210], producător și rezervor mitopeic în acord cu o poetică romantică. Situația privilegiată a mitologiei românești o sublinia recent și Mircea Eliade în interviul său din 1971 acordat lui Adrian Păunescu, în care se afirma : „Sîntem una din puținele culturi europene care am păstrat încă vii anumite izvoare ale culturii populare și deci arhaice" [211]. Toate aceste considerații luminează sensul spiritualității noastre romantice care a avut meritul de a descoperi mitologia autohtonă ca sursă a specificului, reunind istoria cu anistoria dacoromană, fantasticul cu ritualul păgîn, povestea — acțiunea — afectul cu transcenderea simbolico-metafizică. Această pătrundere în increat a poeticii (romantice) se subliniază în articolul *Myth (Encyclopaedia Britannica)* în care M. Eliade însuși prezintă concluziile cunoscutelor sale exegeze, precizînd că „a trăi în mit înseamnă a se

Scanned with OKEN Scanner

sacraliza", „a părăsi lumea cotidiană și a pătrunde într-una transfigurată prin prezențe supranaturale (...) o reiterare în evenimentele mitice, în acel „strong time", „sacru, al genezei". [212]

Pionierii mitografiei romantice, iar pe de altă parte poeții înșiși care redescoperă un elenism vitalist, miturile Nordului și ale *Vedelor* găsesc simboluri „trans-semnificative" în sursele conceptualizate de Herder, dar mai sistematic de Schelling în *Über Mythen, historischen Sagen und Philosopheme der altern Welt* (1793), *Philosophie und Religion* (1804), *Philosophie der Mythologie* (1842—1846). În pofida ideii mistice de a considera mitul drept autogeneză divină în sufletul uman, filosofia lui Schelling poartă mai importante latențe estetice care vor rodi în plin romantism, ca de pildă derivarea istoriei din mitologie pe care o înregistrăm la Michelet, Hugo dar și la Heliade, Bolliac, Hasdeu, Eminescu, Aron și Nicolae Densusianu, pînă la Vasile Pârvan. Pe de altă parte tot Schelling deriva din mitologie literele moderne, oferindu-le un sistem simbolic al ideilor, excesiv de raționalist cf. lui Blaga. Oricum ar fi, afirmațiile lui Schelling despre timpul mitic, natura transcendentală deși concretă a mitului, acea articulare în infinit, fertilizează toate scrierile antropologiei contemporane. [213] Magia miturilor enunțată de același filosof continuă să fie comentată și astăzi cu același entuziasm romantic de un Kerényi în rîndurile : „Precum capul retezat al lui Orfeu, mitologia continuă să cînte chiar după ceasul morții acestuia". [214] Fără a intenționa un istoric, accentuăm doar ideea că urmașii imediați ai lui Schelling, precum K. Müller, J. Grimm, M. Müller, D-na de Staël, Michelet îi rămîn tributari celui dintîi, ca și descoperitorii poeziei populare, lui Herder.

Acestui orizont conceptual de poetică romantică literații români ai secolului trecut îi accentuează dezideratul etnicității și al simplicității organice. Alecu Russo, printre cei dintîi inițiatori ai sintagmei *„mitologia română"* este și descoperitorul acesteia ca izvor primordial, prefigurîndu-l cu aproape un veac pe Lucian Blaga. „Dacă este, scrie acest intelectual de elită, ca neamul român să aibă

Scanned with OKEN Scanner

și el o limbă și o literatură, spiritul public va părăsi căile pedanților, și se va îndrepta la izvorul adevărat : la tradițiile și obiceiurile pămîntului unde stau ascunse și formele și stilul, și de-aș fi poet, aș culege *mitologia română* (s. ns.), care-i mai frumoasă ca și cea latină sau greacă" (*Cugetări* — 1855). Alte consonanțe blagiene constau în afirmarea forței mitopeice a spiritualității naționale („Neamul român îi încă în faza tradițiilor"), transcenderea printr-un epic sumar, fantastic („Forma răpede, strînsă, totodată istorie și poveste"), pe lîngă datele proprii supralicitării valorice din imbold patriotic, înscriindu-se în sfera romantică a respingerii modelelor pedante [215]. O configurare a mitului ca atare se poate selecta din scrierile lui Heliade curînd descifrate ca *Istoria literaturei* în ediția lui Aurel Sasu. De fapt, cum vom demonstra ulterior, scrierea este a lui Hugo, *W. Shakespeare*, (1864). Comentînd miturile indice, Hugo (Heliade) subliniază esențializarea poetică și o „disformitate" incitantă a acestei mitologii, „expresie (...) siderală și bestială a umanităților trecute", adică materialul și spiritualul. (Curiosul termen „miriologie" trebuie să fie de fapt „mitiologie", întrucît la Heliade pluralul de la mit este „miti", ca în articolul *Fabula.)* Mai departe ne întîmpină termeni aproape jungieni, cînd Heliade traduce : „Sinele multiplu (inconștientul colectiv ! — n.n.) ce exprimă aceste mitologii face acei popoli ai poeziei, enormități ce te pun în mirare". Plasticizînd abstracțiuni, textul compară asemenea mitologii „dinaintea diluviului" cu monștrii paleozoicului, „ihtiozauri" și „pterodactili", sugerînd vechimea dar și misterul obsedant. „Aceste negre capete d'operă cu multe capuri fac asupra orizontului artei silueta unei hidre" [216]. Tot Heliade face în articolul *Fabula* o periodizare în spiritul lui Vico, Herder dar și Schelling. Mitul sau fabula aparțin „primelor soțietăți", copilăriei antropologice, întrucît „limbajul copilului sau al omului primitiv este cu totul poetic", animist, acestuia plăcîndu-i „poezia ce personifică toate" [217], „grandiosul, miraculosul, imposibilul", „un bazar de unde își cumpără în bloc toate mitologiele", și anume „zei, ființe supraumane" [218]. Tinerețea culturilor creează mitul eroilor istoriei, „imperatori-semizei" în locul

Scanned with OKEN Scanner

unor „zei-elemente, zei-animale, zei-plante, zei-munte și stînce, zei-fîntîne", iar mitul devine „romanț istoric". Concluzia lui Heliade consună ideilor lui Schelling despre preistorie, întrucît autorul român consideră mitul a fi istoria „popolilor primitivi". Pe de lată parte, urmașii excesivi de raționali sînt inferiori, prin căutarea insistentă a alegoriilor, celor care credeau în realitatea mitului („noi nu credem nimic, dacă nu descoperim un adevăr prin alegoriile mitului"). Epopeea însăși, produs al „tinereții" este „mythistorie" în *Curs întreg de poesie generală*.

Linia istorico-mitologizantă proprie romantismului nostru și care se străduiește să reconstituie pantheonul dacic, începe cu Cezar Bolliac. Articolul acestuia *Despre daci* (1858) de pildă, *(Românul)* afirma noblețea cosmogoniei noastre, „veche ca pămîntul". Mobilul patriotic îl face să vadă în „mitologia națională" o supramitologie arhetipală. „Omer și-a luat eroi de la noi, Pindar ne-a cîntat ; am produs zei timpilor primitivi (...) Orfeu și-a cîntat pe Euridice la izvorul gîrlilor noastre". [219] În același articol, simbolul bogățiilor montane este „capra cu coarne de aur și cu picioare de aramă" care îi atrage pe argonauții lui Iason ; sacrificarea fratelui Medeei, Apsirte, explică toponimia cetății Tomi ; Făt-Frumos își avusese prototipul în Hercule ; Zorilă și Murgilă ar fi fost dioscurii. Mitologiei elene i se adaugă aceea orientală, Pasărea măiastră descinde din *Vede,* iar zmeii, din cultul lui Isis. Asemănătoare derivări fabuloase vor fi practicate și de Hasdeu în cîteva manuscrise ruseşti recent descoperite și dedicate lui C. Stamati, iubitor și el al mitologiei dacice. Foarte tînărul studios urmărea să argumenteze cu patos romantic ideea unei Dacii fertil-mitopeice, cu zeități ca Zamolxe, credințe în „transmigrarea sufletelor" preluate de germani (!), o Kupala, Diană hermafrodită preluată de slavi, și o lume pelasgică imaginată ulterior și de N. Densusianu. [220] Aceeași fantezie îl bîntuie pe Hasdeu și în filiațiile mitologice din *Istoria critică* fundînd, s-ar zice astăzi, un protocronism de felul lui Mircea Eliade în *De la Zamolxis*... De pildă, grifonul, păzitorul de comori (menționat de Herodot), ființă fantas-

Scanned with OKEN Scanner

tică cu trup leonin și cap de vultur, ar fi „acvila" dacică, vulturul pleșuv carpatin, dovadă faptul că și lei se puteau afla „pe coastele noastre în Tracia" „pînă la Traian". Prin urmare, „munții cei înalți, stîncoși și nestrăbătuți", nu sînt Uralii desemnați de Herodot, ci Carpații Transilvaniei.[221] *Dacia preistorică* a lui N. Densusianu, operă postumă, descifrează o mitologie dacică la fel de prolifératoare, marcată de colosale monumente megalitice comemorînd zei autohtoni și eleni. „Avizi de glorie postumă", pelasgii aveau drept tumuli munții, Ahile însuși fiind astfel îngropat în „Leuce" (Insula Șerpilor, cîntată de Macedonski), iar Osiris sub „o măgură mare cu numele de Ostrea", Dochia își are statuia, singurul „monument de sculptură megalitică din țările Daciei" adeverind „legenda mitică" respectivă. Uranus, „întemeietorul marelui imperiu pelasg", își avea altarul pe Caraiman, Saturn = Zeul-moș sau Zamolxis, pe muntele Omul. Prometheu-Mithra „încatenat" aci, argonouții lui Iason ajunși pe Nistru, proprietari ai tezaurului de la Pietroasa, fac din Dacia lui N. Densusianu „țara legendară a titanilor", din care se derivă cuvîntul „tătari" (!) Toma Alimoș este Saturn însuși care-l atacă pe Uranus, recte Manea.[222] Romantismul mitologic al lui Ion Gheorghe pornește și astăzi din astfel de viziuni.

Asemenea sinteze mitice care l-au conturat cu certitudine numai pe Zamolxe ca zeu suprem, îl hrăniseră și pe Eminescu. În epocă însă, istoria fabuloasă de acest fel primea afluentul mitologiei folclorice de care se ocupa „etnopsihologia" hasdeiană. O cosmogonie veche solară și lunară atestînd încă după Alecsandri rădăcina romană se unea cu un bogat pandemonium alcătuit din zmei, zburători, Mume ale pădurii, Dochii, Sînziene, draci, iele, zîne, strigoi, vîntoase, șoimane, măiestre, vîrcolaci, solomonari, spiriduși, ursitoare, spre a oferi literaturii personaje fantastice și aventuri terifiante. Atestată în cunoscutele chestionare ale lui Hasdeu (Ion Mușlea, Ov. Bîrlea — *Tipologia folclorului.* Din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu, Ed. „Minerva", Buc. 1970), iar astăzi în Ov. Bîrlea, *Mica enciclopedie a poveștilor românești,* Ed. Științifică..., Buc. 1970 și, desigur, G. Călinescu, *Estetica basmului,* E.P.L. 1965), deducem că această lume re-

Scanned with OKEN Scanner

zidînd în basm, cel mai bogat izvor de credințe mitologice, după Hasdeu și Jacob Grimm, continua să concureze dogmele religiei creștine. O atestă între altele o cărticică morală din 1835, prin care un D. Jianu din Sibiu oferea un *Mentor sau abecedar pentru folosul tinerilor care să indiletnicesc la învățătură,* alăturînd sfaturilor contra „îngreuierii stomahului" un capitol *De superstiții,* menit a desfide sărbătorile „păgînești", existența diavolului de care autorul însuși se simte înspăimîntat, credința în strigoi sau „pricolici". Partizan al epopeii naționale, vetustă la finele secolului trecut, autorul neizbutitei *Negriade* și detractor al lui Eminescu, Aron Densușianu, se bucura aflînd în mitologia națională „o lume întreagă de tot ce poate creea fantazia mai măreț și mai fermecătoriu", constînd în „cîntece bătrînești cu elemente parte mitice (...) colinde, cîntice haiducești (...) legende locale despre munți, lacuri, movile, sate,... mituri, divinități și credințe (...) din timpuri învălite în ceața misterului" [223]. Considerînd ielele subiect de studiu comparat, Lazăr Șăineanu, elev și el al lui Hasdeu, năzuia să descopere „sanctuarul de unde au izvorît concepțiunile mitice ale popoarelor", vorbind ca un romantic german despre „vălul ce acoperea odinioară statuia zeiței Isis" [224]. Termenul de *mitologie română* devine extrem de frecvent în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea chiar în paginile periodicelor. În *Pressa* din 1869 apărea articolul *Despre mitologia dacilor și aceea a romanilor,* în 1872 Al. T. Marienescu consemna în *Familia* credințe despre Baba Dochia și pricolici. S. Fl. Marian publică între 1878—1880 în *Albina Carpaților* și *Amicul familiei* un ciclu cu titlul *Mitologia daco-română* și foiletoane despre balauri, spiriduși, solomonari, moroi, samca. Era și aceasta o demonstrație romantică a bogăției mitologiei naționale care nu făcea decît să-și aștepte poeții.

Într-adevăr, mai ales după ce în 1840 Kogălniceanu enunțase în *Dacia literară* pitorescul credințelor populare, poezia românească începea să descopere în lumină romantică „punctele de plecare mitologice ale oricărui scriitor național" (G. Călinescu, *Istoria...,* p. 62). „Plecarea de a crede la tîmplări extraordinare, scria Gh. Asachi în

Scanned with OKEN Scanner

nota introductivă la balada *Turnul lui But*, au urzit pe la toate națiile istorisiri întărîtoare de mirare“ [225]. Istoria fabuloasă dacică sau medievală cu zei și eroi ca Zamolxe, Decebal, Traian, Dochia, Alexandru sau Bogdan fuzionează cu aventurile spiritelor infernale, reconstituind o mitologie în acord cu viziunile fantastice ale istoricilor noștri romantici. Mobilul patriotic o orientează spre tezele etnogenezei latine, același Asachi inițiind mitul lui Traian, înfățișat în gravura lui Schiavoni în port militar roman și coif cu pene, urmărind o Dochie cu privire celest-extatică pe un fundal montan cu stînci și brazi. În cealaltă baladă asachiană, Butul, logodnicul Anei și oștean al lui Alexandru cel Bun, devine strigoi invocat de „hîrca veche“ știutoare de „bune farmeci“ ; urmează galopul infernal anticipînd *Strigoii* lui Eminescu. Pionul, Ceahlăul, Olimpul nostru romantic reiterat și în *Povestea magului* va adăposti la Asachi atît metamorfoza Dochiei în „pietroasa ei icoană“, cît și iubirea Butului și a Anei. Sacrul Kogaionon (Cocheon) carpatin al lui Bolliac, loc de inițiere și transfigurare, mărturisește grandoarea dacică prin „mulțimi de turnuri gotici în cerul azurit“, arcași gigantici, „umbra lui Zamolx“ și aceea ecvestră a lui Decebal (*O dimineață pe Caraiman*). Se mai evocă Marte și acel daco-romano-persan Soare Mithra, războinic și justițiar, într-o sinteză iarăși preeminesciană. Universul mitic al primilor noștri romantici va fi deci istoric dar și fantastic. Mitul erosului păgîn își are acum momentul inițial de cultură majoră, întrucît și la Heliade, Zburătorul intră ca zmeu strălucitor pe coș, în casa Floricăi spre a i se înfățișa „ca brad un flăcăiandru, și tras ca prin inel“. Dialogul „suratelor“ prin care i se recompune portretul, diagnosticîndu-se boala „lipiturii“, crește din adîncurile mitopeice ale spiritului popular. Volumul lui Alecsandri, *Doine*, cuprinde aproape toate miturile demonologiei noastre, însoțite de note explicative etnografice precum una despre ghicitul „ursiților“ de către fete în ajunul Bobotezei. Zburătorul și strigoiul, figuri mai puțin convingătoare decît Baba-Cloanța, participă la vraja ritualică. Descîntecul, descoperit tot de prima generație romantică, invocă în basmul mitic al lui Alecsandri pactul Babei cu diavolul într-o lume cu vîrcolaci care mănîncă

Scanned with OKEN Scanner

din lună, și strigoi. Cavalcada Babei „cu Satan încălecat“ are drept țintă o iubire absurdă, pentru acel preeminescian Făt-Frumos „Cu ochi mari, făr' de noroc“ și pe care „Ca pe-o floare l-a căta / De diochi, de soarte rele / Și de șerpi l-a descînta“. Însoțită de „mii de duhuri“ în cortegiul aerian al tenebrelor infernale, Baba, surprinsă de „cucoșul trezit“, se transformă drept sancționare în „strigoie“ cu „triste șoapte“ și „glas jalnic suspinînd“. Și mai interesant sub raportul sursei investigate, Cavalerul basarabean Costache Stamati realiza sinteza cea mai amplă a mitologiei române prin *Povestea povestelor (1843) : Eroul Ciubăr-vodă. Fabula fabulelor vechi populare sau Rolando furios moldo-moldovenesc.* Scrisul său, expresie generică a unui program patriotic, mărturisea într-o epistolă către Al. Hurmuzache „o neuitată liubire pentru patria mea Moldova, unde m-am născut“, implicînd intenția de a realiza „descrieri din întîmplările istorice și din tradiții a epohilor vechi și nouă a României“ [226]. Imboldul de a fi compus *Povestea...* este istoric, cf. unei note, acela de a-i evoca pe „cumpliții tatari, ce foarte des prăda și cotropea România“, al doilea, iluminist, spre a anihila „înrîurirea“ „lăieșilor“ cu „maghiile și descîntecele lor“. Cel mai important, după noi, cel estetic, a fost, după cum zice Stamati, „să descopăr uzurile vechi și eresurile poporului“ [227]. Într-adevăr, nu există spirit autohton malefic sau de bun augur să nu ia parte la isprăvile lui Bogdan, feciorul lui Ciubăr-Vodă într-o epopee barocă înrudită cu *Țiganiada*. Așa se face că sîmburele istoric, de asemenea mitic, lupta moldovenilor cu tătarii în care Bogdan „Cu paloșul taie drum, / Tăind hăbuc pe tătari / Ca pe curechi sau bostani“, spre a-l învinge în luptă pe însuși „dușmanul han“, străbate cu greu șuvoiul fantasticului. Acesta cuprinde căutarea zînei ursite de către erou, ea fiind o „frumoasă fără corp“ întrucît însuși Bogdan zice : „Tată, nu pot să mă-nsor / Cu fată cu trup de om, / Căci baba ce m-au moșit / Mi-au spus că ursita mea / Zînă frumoasă va fi“. Însuși Bogdan e un Făt-Frumos ; Ursitoarea cea mare veghează călare muntele ursitelor ca o Floră cu un „corn de belșug“. Zîna-Sînziana apare eterică, „Părul ei galben și lung“ „Ca peteala stră-

Scanned with OKEN Scanner

lucea", pe cînd Satana, „Benga", după metamorfozări în „lup" și „stahie", devine provocator, carnal în chip de odaliscă, avînd „Prin subțire borangic, / Două țîțe ce era / Ca două mere domnești". La curtea ei efeminarea lui Bogdan are accente balcanice, eroul devenind un „fătălău" cu „cămeșă de melez", „Fotă" și „colan foarte scump, / Care sub piept se-ncheia / Cu două paftale mari / De aur curat leit" ; în vîrful capului poartă un „cotălău". Pierind însă vrăjile, zîna se transformă în babă cu „niște ochi ca doi cărbuni", în locul palatului desfătărilor apar „Buhne, cucuveici și corbi / Și scîrbelnici lilieci", tărîm infernal. Aici mai apar tricolici, solomonari în care crezuse Ciubăr, dar mai ales vrăjitoarea-țigancă ce încheie un pact cu diavolul : „Goală au înconjurat / Ca o furie din iad, / Focușorul ce ardea, / Pe Scaraoschi chiemînd". Nu lipsește nici galopul infernal, bürgerian al eroului, întrucît „Fugea negrul pintenog / Și lăsa în urma sa / Munți, cîmpii, văi și păduri". În pofida menționării lui Jukovski, *Păgînul și fiicele sale* fuzionează cu mitologia națională printr-o noapte infernală, cînd „din pămînt zbucnește / Dracu-nfricoșat", iar „umbra codrilor nămornici" ascunde „arătări". Pactul faustic și byronian al Păgînului aduce ca în *Țiganiada* „negreață de draci", „scrîșnind și urlînd" ; pe locul fostului palat rămîne „pustiu neumblat", „buhna țipînd" și lupul ce „se ascunde, / De frică urlînd". Îngerul lui Stamati precede *Strigoii* lui Eminescu, pentru că „biserica încet se deschide, / Și s-au arătat / Un strălucit înger fecioarelor blînde, / Un chip minunat". *Zburătorul la zebrè*, fiecare poet al vremii avîndu-și unul, deși mai aerian la Stamati, apare însoțit de „tricolici". *Fiica lui Deceval și Armin cîntărețul*, baladă dedicată lui Alecsandri, transferă pe Ossian și Jukovski în Dacia miturilor romantice cu iubiri damnate preeminesciene și strigoi. Stamati mai evocă o Dochie ascunsă de Zmeul Vronța din calea miticului de pe atunci Dragoș. Dochia se proclamă o „daco-română", iar eroul risipește urzelile simbolice, „farmecile rele" ale zmeului pe care îl înghite pămîntul. La Stamati infernul și cerul au apartenență etnică precum la Budai-Deleanu, deși

Scanned with OKEN Scanner

izbînda majoră a acestui poet aparent demodat-romantic, preromantic și iluminist constă într-un fantastic baroc crescut din solul mitologiei autohtone.

Artist mai conștient al fantasticului romantic prin tehnica incantației și a sugestiei muzicale, D. Bolintineanu pornește de la fabulosul demonologiei noastre. Și el are o Dochie, deși strigoaie, „într-un giulgiu e-nfășată / Ca un om ce a murit", atrăgîndu-și logodnicul în mormînt. Tot noaptea malefică sancționează nelegiuirile lui Mihnea-tiranul prin prezențe cunoscute, cînd „demoni și spaime pe munți se adună / De urlă la stele, la nori și la lună", strigoiul are „ochii de sînge", iar cei „morți din mormînturi", „Ca frunzele uscate, / Ce zbor cînd suflă vînturi / Spre Mihnea alerga". Vîrcolacii, cauza eclipselor lunare din tradiția cunoscută, „Ce chiar din lună pișcă", îl împresoară pe erou alături de „naiba" care seacă fîntînile, „nagodele" ce seacă mări, „diavoli blestemați" ecvestri „Cu perii vulvoiați". Blestemul rămîne și el corespondent riturilor magiei autohtone. Cea mai artistică, secvența cavalcadei nocturne însoțește dezechilibrul naturii și ivirea duhurilor infernale în frunte cu Baba călare, „guri însetabile", „aripi fantastice".

Mult mai palidă, confuză artisticește, tîrzia epopee a lui Bolintineanu, *Traianida,* (1868) adaugă personajele miturilor fantastice unora compozite, precum acea Dochie-Mithra persano-dacică, „zee" lunară ca la Bolliac, ce „ia formele / Lunii cu pletele-i splendide, aur", trecînd în carul său celest. Evdochia, Decebal și Zamolxe sînt antrenați în lupta uranică („Licură trăsnete, repezi sparg aerul / Și pe-ale stîncilor creștete joc"), sugerîndu-ne surprinzătoare corespondențe cu *Memento mori* pe care în acea epocă studentul vienez începea să-l elaboreze.

Nu se poate spune că principiul mitic al poeziei eminesciene n-a fost observat pînă acum de exegeză. Iulian Jura în lucrarea sa sumară dar incitantă din 1933 *(Mitul în poezia lui Eminescu,* Paris, Gamber), afirma cum că poetul evidențiază „o gîndire (...) ale cărei rădăcini se hrănesc adînc din mit" (p. 4), observînd și paralelismul universal-național al preluării, dar și caracterul original al sintezei, circumscrisă specificului național. În

Scanned with OKEN Scanner

pofida faptului că sondează mai ales izvorul „cultural“ universal, Zoe Dumitrescu-Buşulenga asociază mitul vîrstei de aur, cel orfic şi luciferic aceleaşi propensiuni estetice [228]. O monografie amplă precum *Eminescu* de Eugen Todoran are un capitol substanţial afectat miturilor naţionale [229]; la fel Ion Rotaru *(Op. cit.)*. Cu toate acestea nu considerăm lipsită de interes precizarea bivalenţei *istorie mitică* şi *mitologie populară,* care se regăseşte şi la predecesorii romantici ai poetului, şi în propria-i poezie. Interesant este că factura romantică a unei asemenea sinteze, ce ne apare înafara oricărui dubiu, suscită şi astăzi contestări, Eugen Todoran descoperindu-i un caracter clasic. „Transpunînd vechimea şi începuturile istorice ale poporului nostru în ficţiunea poetică a mitului, scrie acest istoric literar, *romantismul* poetului în valorificarea fondului primitiv al folclorului românesc nu înseamnă primitivism, sălbăticie, ci tocmai ceea ce s-a numit *clasicism,* un izvor permanent al marii arte prin care poporul îşi exprimă idealurile vieţii în ficţiuni corespunzătoare istoriei lui.“ [230] În mod ciudat, propensiunea romantică pare a fi privită aici drept o implicită eroare.

Conceptul de mit apare la Eminescu drept „hieroglifă“ într-un cunoscut fragment, citat anterior, din manuscrisul *Strîngerea literaturii populare,* dar şi în poezia propriu-zisă, în sintagme ca „mitele albastre“, semn al vîrstei de aur primordiale ce instaurase un „adevăr scăldat în mite“. Deseori mitul, cf. şi lui J. Grimm, este un basm vechi, iar Grecia, „lume ce gîndea în basme şi vorbea în poezii“. Altundeva, în *Povestea magului* „basmele iubite“ caracterizează spaţiul şi timpul mitic.

> În vremi de mult trecute, cînd stelele din ceriuri
> Erau copile albe cu părul blond şi des
> Şi coborînd pe rază ţara lor de misteruri
> În marea cea albastră se cufundau ades ;
> Cînd basmele-iubite erau înc-adevăruri,
> Cînd gîndul era pază de vis şi de eres...

Ni se pare că strofa reprezintă configurarea acelui „strong-time“ al increatului despre care vorbea Mircea Eliade, cînd stelele însufleţite îşi părăsesc misteriosul

Scanned with OKEN Scanner

tărîm spre a se cufunda în „marea cea albastră", reunind astfel elementele. Caracterul organic al „gîndului" generează un „adevăr" departe de ariditatea alegoriei, îmbinînd *visul,* element unghiular al poeticii romantice, cu *eresul,* tradiție magică ce formase universul adolescentului de la Ipotești : „Povești și doine, ghicitori, *eresuri*". (Doina, expresie lirică a sufletului popular, îmbinată cu fabulația magică de vechime insondabilă.) Lumea mitului, aceea a gîndirii magice (Blaga), se opune astfel rationalului, inteligibilului, și Eminescu pare iarăși să prefigureze, evident, în mod metaforic, aserțiuni ale antropologiei de astăzi, precum aceasta : „A trăi în mit" (înseamnă) a părăsi lumea cotidiană și a pătrunde într-una transfigurată prin prezențe supranaturale (...) o reiterare în evenimentele mitice", acel timp „sacru", „al genezei". [231]

Cît privește forarea mitologiei autohtone sublimată în operă, ea își evidențiază mai dificil structura, întrețesută cum se află, cu aceea indică, greacă, germanică, persană, biblică și creștină, punct de vedere ce-l exprimase și Zoe Dumitrescu-Bușulenga *(Op. cit.).* Sinteza ce rezultă se subordonează cu toate acestea primordialității dacice, valorizată prin arhaitate. Interesant că astăzi Mircea Eliade consfințește principiul acestei sinteze, întrucît „în regiunile din sud-est, etnii, religii și culturi diferite s-au întîlnit, confruntat și influențat mutual de cel puțin trei milenii înaintea erei marilor invazii", incluzînd elemente indice, iraniene, celtice, elenice. În acest context „paradoxul Daciei (...) este că ea constituie *o răspîntie* în care se întretaie influențe diverse, și o zonă conservatoare, cum o dovedesc elementele de cultură arhaică ce au supraviețuit aici pînă la începutul secolului XX" *(De la Zamolxis la Genghis-Han,* trad. de M. și Cezar Ivănescu, Ed. Științifică, 1980, p. 161). Într-un manuscris (2290, f. 70) Eminescu îl trimitea pe Alexandru cel Mare în India, „unde reșed zeii daci în Himalaya, întîlnește pe Dochia, de la Zamolxe învață înțelepciune". O altă însemnare pomenește despre acvila romană care smulge inima unui gigant, lăsînd-o să cadă în pămîntul Bourului, anume Dacia. Punctul de vedere schellingian al istoriei mitice determinînd istoria stăruie în toate proiectele da-

Scanned with OKEN Scanner

cice. În *Genaia*, poetul Rom (vezi personajul simbolic Romândor din *Țiganiada*), alter-ego eminescian care se mitiza pe sine însuși în prima tinerețe, este un arhetip al „geniului național", un Eu absolut care creează lumea prin Idee, ca Dionis. Important este însă rolul primordial mitopeic al „românului". Prin urmare, scrie poetul despre geneza stihiilor din Logos, „cînd a născut Dumnezeu cîntecul vînturilor, gîndirea stîncilor, ca omul ce va privi la ele, din ele să formeze ideile sufletului său. Copilul care a sorbit din izvorul dumnezeirii tot a fost românul" [232]. De aici intervine gîndul poetului Rom care creează pămîntul cu ajutorul acelor „mume" cu sursa în Goethe, dar de ce nu și în personaje fantastice precum acea foarte românească Muma pădurii, cf. credințelor, uriașă, ca vulturul, „năgădaie" terifiantă, așa cum apare consemnată în T. Pamfilie, *Mitologie românească* și integrată în *Tipologia folclorului*, de Ion Mușlea, Ov. Bîrlea *(Ed. cit.)*. Amestecînd mitul cu istoria, Eminescu își imaginează și alte spirite tutelare ca „muma vîntului" care „toarce firul gîndului / La floarea mormîntului", „muma munților", „muma mării", „muma iernei". Un fel de Muma pădurii romantică va fi și Dochia, *geist* al națiunii și prin urmare ursitoare. Înainte de degradarea mitului prin istorie cetatea ei fusese înfloritoare, iar vraja malefică îi lasă doar măreția geologiei montane (*Memento mori, Mușatin și codrul*). Dochia este dealtfel, mama Mușatinilor, dinastia mitică eminesciană dar și mama lui Miron și a lui Hyperion, ca și zeița lunară care-și sanctifică prin moartea ei ciclică reînvierea cetății dacice. Ea stăpînește domurile uraniene în *Memento mori*, cînd „stelele în cîrduri blonde pe regină o urmează". Zamolxe nu este numai zeul suprem al înțelepciunii, vrăjilor și resuscitării, dar și unul tiranic al nemuririi devenită povară *(Gemenii, Rugăciunea unui dac* și chiar Demiurg din *Luceafărul)*. Firește, el este și principiul genezei cosmice, „În cer se pierde capu-i, în chaosuri picioare ; / Cît de adînc ridică el universu-n brață" *(Gemenii)*. Pe de altă parte, spirit tutelar al ființei naționale, el susține lupta uraniană cu Zeus (Joe). Aceste două personaje mitice ale istoriei primordiale revin și în *Decebal*, unde se exprimă o nostalgie herderian-schopenhaueriană prin

monologul Dochiei. Cu toate acestea, în punctul ei de pornire, mitologia eminesciană va fi aceeași pe care o înstrunaseră Asachi și Bolliac, Stamati și Bolintineanu, Hasdeu și mai tîrziu N. Densusianu în istoriile lor.

Cel puțin la fel de bogată este la Eminescu mitologia populară fantastică, și dacă se poate afirma că în genere eposul dacic se concentrează pînă spre 1874, cealaltă se amplifică pe parcurs. Mitul cosmogoniei românești, soarele și luna, apare consemnat în materialele anchetei hasdeiene astfel : „Nouă ani a umblat soarele după însurătoare, și tot nu și-a găsit după potrivă. Atunci a zis către lună : «Soru-meo, eu o să te iau pe tine !» Dar ea se puse pe fugă și, cînd el era la răsărit, ea era la apus, și invers. Și frații de atunci nu s-au mai putut întîlni". În aceleași consemnări, luna este „sfîntă", o Ileană Cosînziană ce s-a aruncat în mare spre a evita un incest. [233] Dar și aceasta din urmă poate deveni la Eminescu o Dochie, unificînd cele două surse mitice, spre a prezida alături de soare ospățul silvan al zeilor daci *(Memento mori)*. Trădatul Sarmis din *Gemenii* aruncă un blestem în acord cu datele aceluiași mit.

> Blastăm asupra-ți blîndă și cuvioasă lună !
> De propriul tău frate să te-ndrăgești nebună
> Și palidă și tristă, de el în veci departe
> Să fii lumina nopții !... Să porți în suflet moarte
> Cum eu o port... Te blestăm, o, soare strălucit
> Să îmbli mii de veacuri de sora ta-ndrăgit...

Conform credințelor românești, stelele au o valorizare estetică maximă ele fiind (Cf. *Tipologiei folclorului)* „podoaba cerului", „pietre scumpe", prin urmare „sfinte". Pe de altă parte, poetul, iubitor al corespondențelor mistice găsea și în mitologia noastră determinismul astral al destinelor, căderea astrelor însemnînd moartea. Dimpotrivă, Luceafărul, stea cu strălucire maximă, se crede a fi „steaua împăraților" [234]. Prin urmare și la Eminescu „orice stea e-o piatră scumpă" sau sînt „stele-eterne ce-n ceruri ard / Cu raze de aur". Ca în tradiții, stelele joacă hora în *Ondina,* în *Povestea magului* se afirmă că „Orice om în lume / Pe-a cerului nemargini el are-o blîndă

inv. 194726

Scanned with OKEN Scanner

stea". Tot cosmosul se surpă sub invazia astrală, fapt vizibil în sintagmele hiperbolizante „popoarele de stele", „ocean de stele", „dome mîndre". Credințele românești afirmă că vîntul stă legat în lanțuri într-o peșteră ; în *Povestea magului* furtuna trebuie țintuită „În neagra-nchisoare în fund de pămînt". În fine, spre a epuiza registrul cosmic, sfîrșitul lumii va fi în mitologia noastră căderea stelelor, întunecime, cutremur, incendiu universal, transformarea lumii în cenușă [235]. Toate se regăsesc la Eminescu în viziunea apocastazelor sale cu aerul „roșu" „de-arderi mari", carbonizînd „a lumii față" *(Memento mori)*.

Materialele anchetei hasdeiene *(Op. cit.)* consemnează la capitolul *Ființe fantastice* prezențe care dau viață irealului eminescian. Făt-Frumos, personaj al picarescului imaginar, exponențial sub raport fizic, spiritual și etic, implică la Eminescu o demonie romantică ce va migra nu numai prin *Făt-Frumos din lacrimă* sau *Făt-Frumos din tei*, ci și prin Miron, Călin sau Luceafărul, orice erou simbolic eminescian. Perechea acestuia, Ileana Cosînziana în ipostază veroniană va avea acel „păr de aur moale" (în *Călin, Strigoii, Sărmanul Dionis)*. Sf. Miercuri și Sf. Vineri participă la ritul păgîn al divinației ursitului (*Crăiasa din povești)* și îl ajută pe Florin (*Fata-n grădina de aur)*. Palatul strălucit din basme va deveni dom-arhetip montan, submarin și uranic ; izvorul va păstra semnificația spațiului sacru al credințelor, apa vie, *soma*, principiul regenerării din basmul popular, „aghiazmă din lacul ce te-nchină nemurirei", devine „păharul poeziei înfocate" *(Memento mori)*. Noaptea magică, infernală, străbătută de zmei care fură fete, și zburători care le tulbură visele, ielele care anihilează voința, ursitoarele care hotărăsc destinul pruncului se invocă respectiv în *Călin* sau *Miron și frumoasa fără corp*, în *Ursitoarele, Dochia și ursitoarele, Mușatin și codrul*. Strigoiul, care cf. tradițiilor, părăsește groapa și „face răutăți" [236], este săgetat la ivirea zorilor și cîntecul cocoșilor, precum în *Strigoii*. Zburătorul, mit propriu romantismului nostru, atingîndu-și apoteoza în *Luceafărul*, se configura și la predecesorii poetului național. Zmeul, simbol folcloric al libidoului, reia la Eminescu portretul curent al basmelor ; el

are în *Călin Nebunul* „frumseţă-ntunecoasă“ și răpește fete de crai, stîrnind „o ploaie de șivoaie și furtună pe pămînt“. În casa zmeilor dorm „zmeoaice mame“, unul înfrînt de Călin are „solzi de criță“, altul se preface în duelul cu eroul într-o „pară roșă“, ca în basme. În același poem un „zmău“ iubește o fată de împărat și se transformă „în steauă“ și „geniu“, prefigurări ale lui Hyperion, în *Fata-n grădina de aur.*

Miturile construite de poetul însuși păstrează tiparul aceleiași mitologii, chiar dacă tipologia romantică și celelalte surse se contopesc cu această matrice primordială. Este cazul, evident, al *Luceafărului* cu sursa în cunoscutul basm cules de Kunisch. Dar, mult mai puțin explorat, basmul mitic *Miron și frumoasa fără corp* stimulat tot de un basm cules de Kunisch, ne pare a constitui o probă și mai potrivită pentru încheierea prezentului capitol. Eroina invizibilă are toate atributele ielelor care, cf. *Tipologiei folclorului,* sînt frumoase deși răzbunătoare, cu părul despletit, goale sau în veșminte străvezii, cu corporalitate nocturnă.[237] Personajul eminescian respectă această figură mitică, emanație a nopții de ajun, „Pe cînd cerul se deschide / La al lumilor ecou“. Atunci „corpul ei eteric / Nesimțit, ca de fantasme“ se străvede printr-o „haină fină, / Țesătură străvezie“. Deși corpul ei nu face „umbră“, iar apa o ocolește, magia lunii o face să apară „umed-albă, / Neted-dulce zugrăvit“. Zîna are însă o natură numenală, iar Miron „nimic în braț nu prinde- / Căci frumoasa-i fără corp“. Întrucît ielele răpesc mintea muritorului pînă a-l face „neom“ (Camil Petrescu), eroul eminescian neputînd atinge acel „ceva desăvîrșit“, trăiește dezgustat de viața comună „pierind din picioare, / Pierzînd mintea ce îl doare“.

Toate-i par urîte, sure,
Într-un chip și-ntr-o măsură,
Închircite și de rînd
Și nimic nu-i de măsură
Celor ce avea în gînd.

Obsesia frumoasei fără corp din spița ielelor este, prin urmare, Ideea de frumos, văzută romantic drept autodistrugere. Spațiul aceluiași basm mitic mai cuprinde ur-

sitoare care „Flori albastre au în plete, / Cîte-o stea în frunte poartă“ ; un „moroi“ care trebuie străpuns cu ţărușul drept în inimă, „Mama-pădurii“ care-i arată lui Miron palatul de diamante al zînei.

Creator al unei mitologii proprii ca orice mare poet, Eminescu a realizat transcenderea materiei istoric-magică autohtonă, descoperită de predecesorii săi, romanticii pașoptiști, făcînd-o corp al Ideii.

Dacă însă, părăsind configurarea personală a mitologiei la cei mai reprezentativi romantici români, vom căuta să fixăm opțiunile epocii pentru anume structuri tematice, vom constata în romantism rolul primordial al mitului Dochiei, emanație a lumii dacice, patronată de Zamolxe și condusă de Decebal. Acest mitem al protoistoriei conține cu toate acestea ideea centrală social-politică a epocilor anterioare, etnogeneza latină. La fel de proliferant, mitul Zburătorului privind natura magică a erosului pare a-și fi consumat odată cu romantismul, energia estetică. Ecoul mioritic subzistă mai ales în panteismul liric eminescian, în unificarea eului și non-eului prin moarte. Doar *Monastirea Argeșului,* pusă în circulație de Alecsandri, ca și marea baladă pastorală, va trebui să aștepte epoca interbelică dominată de tema Operei, pentru a integra în cultura majoră figura Meșterului devorat de obsesia celei dintîi.

ISTORIA NAȚIONALĂ. CRONICILE

O altă modalitate romantică de a contura *Volkgeistul* a fost descoperirea istoriei naționale în ipostază arhaică, mai curînd mitică, și în aceea mai conturată, medievală, patriotică și cavalerească. La noi cea dintîi epocă s-a identificat, cum am văzut, cu mitul Daciei, pe cînd cea de a doua, cu motivul descălecatului, geneză a dinastiei Basarabilor și a Mușatinilor, domni, aceștia, ai Moldovei între secolele XV—XVI și a căror damnare le apărea evidentă atît lui Hasdeu, cît și lui Eminescu. Dar acea

Scanned with OKEN Scanner

„umbră sfîntă“ în care îi proiectează imaginația romantică nu se confundă totuși cu aura derutantă a mitului, organizîndu-se în jurul datelor istorice atestate documentar, în pofida libertăților pe care autorul secolului trecut înțelege să și le acorde.

Istoria însăși, obiect de cult al romanticului, proliferează la noi mitul savanților-tribuni Jules Michelet și Edgar Quinet cărora li se alătură Bălcescu, iar în timp, Nicolae Iorga. Ca și cei dintîi, istoricii noștri pașoptiști năzuiesc fie să refacă pe urmele lui Șincai istoria (românească) de la epoca dacică, precum Kogălniceanu, fie să lumineze în monografii patetice cîte un erou ca Mihai Viteazul sau Ioan Vodă cel Cumplit (Bălcescu, respectiv Hasdeu și Iorga), fie să evoce „mersul“ revoluției în Principate (Bălcescu). Istoria ca noțiune apare ca esență a etnicului, cînd Kogălniceanu exclamă: „Istoria românească să ne fie cartea de căpetenie, să ne fie paladiul naționalității noastre“ [238]. Tot el, în anii cînd la „Collège de France“ Michelet, Quinet și Mickiewicz înflamau prin verbul lor tineretul liberal, se adresa tinerilor moldoveni cu acel *Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie națională* în care Istoria era alăturată sublimului natural [239]. Pentru Bălcescu istoria conține triplul registru al timpului, smulgînd din barbarie poporul care nu „și-a pierdut religia suvenirilor“ [240]. Aceasta va fi „sfînta carte“ din care va deshuma pentru urmași „cîteva pagini din viața eroică a părinților lor“ în apărarea libertății. [241] Meditînd asupra istoriei, singur Eminescu, urmat de Iorga, va năzui să pătrundă dincolo de eveniment și factologie, „mișcările sufletești ale unei națiuni“, „individualitatea caracteristică și internă a poporului însuși“ [242]. Dar și acest izvor cultural probează unitatea ideologică a curentului, întrucît secolele XVIII-XIX nu cunosc doar înflorirea istoriei franceze, ci și a celei germane, prin Ranke și Mommsen, sau a celei engleze prin Gibbon și Macaulay. La noi, evident, militantismul reconstituirilor va fi mai explicit, aluziile la contemporaneitate, mai directe, afirmarea etnogenezei latine reactualizînd „galbenele file“ ale lui Ureche, Miron Costin, Cantemir. Șincai, mult consultat de pașoptiști, Eminescu și Iorga. Dar mai ales într-un

Scanned with OKEN Scanner

mod propriu epocii, emoționalismul romantic va face ca eul istoricului să apară în prim-plan, trăind alături de personajele evocate. „Inima mi se bate cînd aud rostind numele lui Alexandru cel Bun, lui Ștefan cel Mare, lui Mihai Viteazul", zicea Kogălniceanu în *Cuvîntul...* de la „Academia Mihăileană". Bălcescu se inflama la auzul numelui de „Călugăreni, Termopile al românilor", transfe-rînd asupra cititorilor propria-i frenezie: „Cîte inimi nu tresar la suvenirea ta ! Cîte suflete nu aprinzi ?" [243] Capitolele sale parantetice la *Istoria...* precizează că urmăresc să evoce „vremea trecută", „oricărui român cu inima simțitoare" [244]. *Prefața primei ediții* la *Ioan Vodă cel cumplit* mărturisește „fiorul" vizionarului Hasdeu în clipa elaborării studiului, întrucît „inima simțea în adîncul său ce scria condeiul, iar cînd inima simte, condeiul devine scurt, laconic, iute ca bătăile pulsului". Tot parantetic, între elogiul strategiei eroului său în 1574 și evocarea asediului de la Budjac, Hasdeu face o digresiune lirică. „Scriind aceste rînduri în singurătatea nopții, cînd misterul naturii și tăcerea oamenilor duc imaginațiunea departe, departe — la ceea ce nu mai este, uitînd prezentul și confundînd într-o rază trecutul și viitorul — mă cutremură bătaia inimii, mă arde focul capului, mă furnică prin sînge fluvie de forță, mă electrizează o șoaptă ce vine nu știu de unde, din mine sau dinafară : «Mare e românul !»" [245] Cufundat în permanentă meditație asupra istoriei, Eminescu valorizează trecutul prin epitetul propriu, „veacul de *aur*" „umbră *sfîntă*" care veghează dinastiile primordiale, „Basarabi și voi, Mușatini / Descălecători de țară, dătători de legi și datini", pe tărîmul unde altădată Dochia era însăși mama Mușatinilor.

O asemenea valorizare afectivă a trecutului implică un alt dat romantic, o *anume* transfigurare a *documentului,* privit ca fragment iradiant al sintezei vizionare pe care istoricul are harul s-o realizeze. El are menirea de a „restaura" epocile vechi, după cum folcloristul și mitologul romantic trebuiau să refacă un *corpus* coerent pornind tot de la fragmente. Ori istoria este, în acord cu asemenea viziuni, o *poveste,* o *interpretare* care deplasează interesul de la factologie spre receptarea acesteia, așa cum gîndiseră încă Aristotel, Bacon și enciclopediștii.

Scanned with OKEN Scanner

Hegel explica astfel subiectivizarea istoriei : „Cuvîntul *Geschichte* reunește în limba noastră aspectul obiectiv cu cel subiectiv... ; el nu semnifică numai ceea ce s-a întîmplat (Geschehen), ci și evocarea a ceea ce s-a întîmplat (Geschichtserzählung)“ [246]. Mai mult, afectul îl smulge pe istoricul romantic din impersonalitatea unui Herodot, făcîndu-l un Erou al Istoriei, un Michelet și un Shakespeare laolaltă. Exponențial pentru o asemenea istorie românească ni se pare a fi, chiar mai mult decît Bălcescu, cenzurat totuși de materia faptică, — Hasdeu, pentru care această disciplină înseamnă inițiere și creație. „A citi în trecut și în prezent, clama savantul în *Columna lui Traian* (I, 14), prin puterea unei colosale imaginațiuni, care bazîndu-se pe puține fragmente, reconstituie deodată un întreg grandios, — este cea mai sublimă forță, în care reușește deabia unul dintr-o sută de poeți ! Știința înregistrează numai ceea ce știe ; și se poate întîmpla ca știința să vină mult mai în urmă spre a constata ceea ce poezia descoperise deja prin inspirațiune“. Conjugînd două registre, istoricul-poet este „un uvrier și un artist totodată. Ca uvrier el adună ; ca artist el dă *brutei materii* (documentul — n.n.) acea sublimă expresiune“. Și Bălcescu, zice Hasdeu în același context, este „un adevărat uvrier și artist al nostru“ [247]. Extinzînd configurarea unui romantic din *Prefața* lui Mircea Eliade la *Scrierile* lui Hasdeu, vom obține o poetică a istoriei în forme specifice, „cu sete pentru începuturi și corespondențe“, „o înțelegere dramatică și grandioasă a istoriei române“ marcată de „oameni *cu destin* (descoperiți de romantici), cît și *fenomenele originare* românești (acele virtuți naive, creatoare, exaltate de gîndirea romantică“). În pofida subiectivizării, un asemenea istoric „va respecta sincer *documentul* (marea venerație a romanticilor față de concret, de acel *cristal* care reflectează o lume întreagă și se află în corespondență cu toate ordinele realității“) [248]. Într-o continuitate organică față de asemenea statuări se situează receptarea istoriei la Nicolae Iorga. Pentru el primordial apare atît „fiorul cum se poate scrie istoria, istoria însuflețită, singura de ținut în samă“ și legată de „sufletul omenesc“, cît și premisa, pasiunea pentru lectura artistică a documentului, istoria fiind „o artă“ *(O viață de om)*.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru romantismul românesc un asemenea document va fi reprezentat de *Cronici* și *Letopisețe,* mai ales cele moldovene. Fără a nega importanța Analelor greco-latine pentru dacismul literar (Herodot, Plutarh, Strabo, Titus Livius, Dion Cassius, Pomponius Mela, Frontinus, Eutropius, sau, cum zice Miron Costin, „Dion istoricul" și „Evtropii istoricul") *(De neamul moldovenilor),* la care se adaugă reluări autohtone Cantemir, Șincai, intens popularizate tot prin 1840, — vedem în sursa menționată mai sus prefigurarea și mai limpede a explorărilor romantice, decît o intuise Kogălniceanu în elogiul rezistenței lui Decebal și a dacilor.[249] Pe lîngă orientarea patriotică a ideologiei pașoptiste, satisfăcută de motivul Daciei în egală măsură, cronicele naționale oferă faptul istoric atestat prin consemnarea unor Poeta Vates, — „hronicele Grecenilor, Popeștilor, Urecheștilor, Costineștilor și atîtor alți bărbați cari într-o mînă țineau sabia spre apărarea patriei și întru alta pana spre a scrie măreţele lor fapte"[250]. Publicații în premieră oferite cititorilor și scriitorilor reeditează cronicile, precum *Arhiva românească* a lui Kogălniceanu (1840—1845), *Magazin istoric pentru Dacia* a lui Bălcescu (1845), publicațiile hasdeiene *Columna lui Traian* și *Archiva istorică a României, Revista română* a lui Odobescu. Ideea unității naționale justifică și ea întreprinderea, Bălcescu inițiind o „colecție colosală" destinată „patrioților români din deosebitele părți ale Daciei, din România, Moldova, Transilvania și Ungaria"[251]. Erou al proiectelor ciclopice, Hasdeu dorește a „îmbrățișa toate epocele istoriei române" în *Archiva...* sa. Meritul acestor „monumente vrednice de tot onorul," „singura istorie națională", accesibilă „fără... nici un intermediar", constituie „convincția" lui Kogălniceanu în *Prefața* la *Letopisețile Țării Moldovei.* Alături de „vestita cronică" a lui Șincai, Bălcescu menționează între izvoarele istoriei românilor, pe cronicari care în secolele XVII—XVIII „simțiră ei trebuința d-a apăra gloria părinților den uitare" *(Opere,* I, p. 61). Entuziasmul descoperirii motivează mitul Cronicarului înțelept, iubitor de țară, demn în fața dușmanului, și care se identifică cu destinul lui Miron Costin. Fundamentînd conceptual interesul generației sale pentru

Scanned with OKEN Scanner

viața vechilor istoriografi, Kogălniceanu afirma : „Biografia cronicarilor carii ne-au păstrat capitalul cel mai prețios al unui popor, istoria națională, este dar pentru români unul din studiile cele mai importante". În mod revelator, Miron Costin va fi erou al spiritului și al unui destin tragic, două condiționări ale mitizării romantice. (...„vestit atît prin *Istoria Moldaviei* ce ne-a lăsat, cît și prin tragica lui moarte"). Tot la Kogălniceanu,[252] remușcările lui Costin pentru sfîrșitul lui Antonie Ruset sînt shakespeariene, iar urgia lui Cantemir îl prăpădește împreună cu Velicico, „cei mai însemnați moldoveni din țara lor". Noua ediție din 1872 a *Letopiseților* îmbogățește portretul lui Costin cu o replică memorabilă dată lui Duca-Vodă : „Să nu dăm locul, că pămîntul acesta este frămîntat cu sîngele moșilor și strămoșilor noștri". Sursa portretului se afla tot la îndemîna pașoptiștilor, fiind vorba de Neculce care descrisese împotrivirea Cronicarului la abuzurile lui C. Cantemir, deoarece „sta împotrivă pentru țară Miron logofătul și cu frate-său Velișco vornicul" *(Letopisețul...* E.S.P.L.A., Buc., 1959, p. 101). În micul eseu al lui Bălcescu, *Logofătul Miron Costin, istoricul Moldovei,* cronicarul apare ca un participant la evenimentele secolului al XIX-lea, întrucît „acest lăudat cetățean suferea de nimicnicia și nenorocirea vremii de față și cît plîngea după vechea strălucire a Moldovei". Ca un erou cornellian el refuză fuga, rămînînd lîngă trupul neînsuflețit al soției sale, să-și primească oribila moarte prin decapitare în drumul spre Roman. Simțind nevoia să încoroneze evocarea printr-un epilog mai emoționant, Bălcescu apelează la un alt izvor vechi, *Cronica lui Mustea,* cu ton de bocet bătrînesc. „Și nu i-au scos la divan Cantemir Vodă să le arate vina sau vicleșugurile, să vază lumea. Ce așa cu tirănie i-au omorît, nice cărți viclene arătînd,... cu năpaste i-au omorît".[253] Evocarea lui Miron Costin va mai apărea în teatrul istoric al lui Iorga și în poeziile lui St. O. Iosif. Extinzînd gloria Cronicarului asupra editorului însuși, opera de valorificare a cronicilor devine la rîndul ei mesianică, așa cum ne-o sugerează iarăși Kogălniceanu : „Studiul Letopiseților a fost pentru mine o nevoie și-o mîntuire (...) orișicine poate citi, în adevăratele sale izvoare, istoria națională,

Scanned with OKEN Scanner

acest mare sacerdot al gîndirii, flacăra religiei, a patriei și a artelor.“ [254] Trebuie să precizăm însă și de astă-dată că nici motivarea patriotică, nici propensiunea spre document nu lipsesc altor culturi, conturînd o poetică unitar-europeană. Michelet și Quinet redescoperă *Marile cronici franceze* cu gesta *Dei per Francos,* pe Villehardouin, de Bel, Froissart, Commynes, după 1800 se editează *Monumenta Germaniae Historica* cu moto-ul „Sanctus amor patriae dat animum“ ; în Rusia apare *Cuvîntul despre oastea lui Igor*. În context european însă, cronicile noastre apar personale prin viziuni de *Halima* orientală, scene crude și grotești, la care vibra sensibilitatea romantică, iubitoare de contraste, de la terifiant la buf. Cronicile mai oferă spiritul „naiv“ al vechilor autori, pătrundere psihologică în relatarea dramelor naționale în acea răscruce a antinomiilor care a fost secolul XVI românesc. Se descoperă pe neașteptate un izvor de literatură apt de epicizări, concurînd tablourile cunoscute din Walter Scott, Dumas și Victor Hugo. În acest fel relația istoria — literatura, enunțată lapidar în cunoscuta *Introducție* la *Dacia literară,* menită să dizloce sursele străine, propune scriitorilor vremii o sferă estetică perenă, viabilă și în zilele noastre.

Istoria națională fusese și un *model* romantic al specificului, al particularului, Kogălniceanu afirmînd : „Instrucția *clasică* a junimii încă astăzi se razămă pe istoria grecilor și romanilor“, pe cînd „istoria noastră are întîmplări, are și portreturi care nicidecum n-ar rămînea mai prejos decît eroii celor vechi“ [255]. Tot Kogălniceanu oferea mostre spectaculare implicînd o receptare emoțională : „episoduri patetice, tragedii care să vă scoată lacrimi din ochi, grozăvii care să vă ridice părul pe cap“, moartea lui Despot Eraclidul, domnia lui Alexandru Lăpușneanu, intrarea cazacilor, care este în epoca lui Vasile Lupu, „o poemă întreagă“ [256]. Prin urmare evul mediu, „istoria de mijloc“, cînd „numai românii“ sfidează „Colosul islanismului“, trebuie transfigurată literar [257]. Bălcescu elogia și el măreția voievozilor ce au sfidat „islamismul barbar și fanatic“ [258]. O altă atracție, virtuțile naive ale vechimii apar notificate de Kogălniceanu într-o viziune a armo-

Scanned with OKEN Scanner

acest mare sacerdot al gîndirii, flacăra religiei, a patriei și a artelor.“ [254] Trebuie să precizăm însă și de astă-dată că nici motivarea patriotică, nici propensiunea spre document nu lipsesc altor culturi, conturînd o poetică unitar-europeană. Michelet și Quinet redescoperă *Marile cronici franceze* cu gesta *Dei per Francos*, pe Villehardouin, de Bel, Froissart, Commynes, după 1800 se editează *Monumenta Germaniae Historica* cu moto-ul „Sanctus amor patriae dat animum“ ; în Rusia apare *Cuvîntul despre oastea lui Igor*. În context european însă, cronicile noastre apar personale prin viziuni de *Halima* orientală, scene crude și grotești, la care vibra sensibilitatea romantică, iubitoare de contraste, de la terifiant la buf. Cronicile mai oferă spiritul „naiv“ al vechilor autori, pătrundere psihologică în relatarea dramelor naționale în acea răscruce a antinomiilor care a fost secolul XVI românesc. Se descoperă pe neașteptate un izvor de literatură apt de epicizări, concurînd tablourile cunoscute din Walter Scott, Dumas și Victor Hugo. În acest fel relația istoria — literatura, enunțată lapidar în cunoscuta *Introducție* la *Dacia literară*, menită să dizloce sursele străine, propune scriitorilor vremii o sferă estetică perenă, viabilă și în zilele noastre.

Istoria națională fusese și un *model* romantic al specificului, al particularului, Kogălniceanu afirmînd : „Instrucția *clasică* a junimii încă astăzi se razămă pe istoria grecilor și romanilor“, pe cînd „istoria noastră are întîmplări, are și portreturi care nicidecum n-ar rămînea mai prejos decît eroii celor vechi“ [255]. Tot Kogălniceanu oferea mostre spectaculare implicînd o receptare emoțională : „episoduri patetice, tragedii care să vă scoată lacrimi din ochi, grozăvii care să vă ridice părul pe cap“, moartea lui Despot Eraclidul, domnia lui Alexandru Lăpușneanu, intrarea cazacilor, care este în epoca lui Vasile Lupu, „o poemă întreagă“ [256]. Prin urmare evul mediu, „istoria de mijloc“, cînd „numai românii“ sfidează „Colosul islanismului“, trebuie transfigurată literar [257]. Bălcescu elogia și el măreția voievozilor ce au sfidat „islamismul barbar și fanatic“ [258]. O altă atracție, virtuțile naive ale vechimii apar notificate de Kogălniceanu într-o viziune a armo-

Scanned with OKEN Scanner

niei adamice. „Les meurs était pures et patriarcales... les princes et les chefs de la nation (...) étaient les pères et non les tyrans". Poporul trăiește într-o comuniune genuină cu natura : „habitant les forêts épaisses, les bords des rivières, ayant toujours devant lui le spectacle d'une nature belle et majesteuse et éloigné des vices de ville, il garda ses anciens usages, ses gouts, ses moeurs patriarcales". Iubind vînătoarea în răstimpuri pașnice, valahii au o cavalerie redutabilă în timpul războiului, cînd pe caii lor ușori taie desișuri și cărări de munte, hărțuind adversarii [259].

Moment primordial al istoriei de mijloc, bogat în virtualități literare romantice fusese al doilea descălecat, pe care Mircea Eliade îl învestighează ca mit al „vînătorii regale" al zimbrului în cartea sa *De la Zalmoxis la Genghis-Han (ed. rom. cit.)*. Aici apar reunite mai toate atestările cronicărești, pe care le reluăm, urmărind însă alte finalizări, în sensul receptării romantice. *Letopisețul anonim al Moldovei,* unul din izvoarele lui Grigore Ureche, prezintă amplu legenda, cînd „un bărbat cuminte și viteaz cu numele Dragoș... s-au pornit odată cu tovarășii săi la vînat de fiare sălbatice și au dat pe sub munții cei înalți de urma unui zimbru și s-au dus pe urma zimbrului peste munții cei înalți și au trecut munții și au ajuns tot pe urma zimbrului la niște șesoase și prea frumoase locuri și au ajuns pe zimbru la țărmul unei ape, sub o răchită, și l-au ucis și s-au ospătat din vînatul lor. Și le-au venit dela Dumnezeu gîndul în inima lor, să-și caute loc de trai și să se așeze acolo, și s-au unit cu toții și au hotărît să rămîie acolo, și s-au întors îndărăt și au povestit tuturor celorlalți de frumusețea țării și de apele și izvoarele ei, ca să se așeze ei acolo (...) Și plecat-au din Maramureș cu toți tovarășii lor și cu femeile și cu copiii lor peste munții cei înalți, și tăind pădurile și înlăturînd pietrele (...) s-au așezat acolo și și-au ales dintre dînșii pe un om înțelept cu numele Dragoș și l-au numit sieși domn și voievod și de atunci s-a început cu voia lui Dumnezeu țara Moldovei. Iar Dragoș au descălecat întîi pe apa Moldovei (anume Bourenii), mai apoi au descălecat Baia și alte locuri de-a lungul apelor și izvoa-

Scanned with OKEN Scanner

relor și și-au făcut pecete domnească pentru toată țara un cap de zimbru. Și au domnit Dragoș voievod doi ani". [260] Reluînd faptele în *Letopisețul Țării Moldovei,* Ureche se arăta mai laconic: „umblînd păstorii de la Ardeal, ce să chiiamă Maramoroș, în munți cu dobitoacele, au dat de o hiară ce se chiamă bour". Urma un tablou panoramic de natură paradisiacă, și anume, „păstorii din munți ungurești pogorîndu după vînat au nemerit la apa Moldovei, locuri desfătate cu cîmpi deschiși, cu ape curgătoare, cu păduri dese, și îndrăgind locul, au tras pe ai săi de la Maramoroș și pre alții au îndemnat, de au discălecat întîi supt munte, mai apoi adăugîndu-să și crescîndu înainte, nu numai apa Moldovei, ce nici Siretul nu i-au hotărît, ce s-au întins pînă la Nistru și pînă la mare" [261]. Atît prima, cît și cea de a doua sursă enumeră genealogia voievozilor (Sas, Lațco, Bogdan „fiul Mușatei", pe Petru Rareș, Iuga și Alexandru), cu alte cuvinte dinastia eminesciană a „Mușatinilor". Structura narativă a descălecatului va reveni la Miron Costin *(De neamul moldovenilor* și poemul polonez), la D. Cantemir și Gh. Șincai.

Sensibilitatea romantică văzu în asemenea evocări atestarea unui timp primordial, o natură ca în Rousseau și Chateaubriand, cete de oșteni însoțind un exod cvasi-biblic. Pe de altă parte, sensul ideologic al legendei consona cu dezideratul pașoptismului, adeverind unitatea românilor, vitejia lor războinică, extinderea teritorială a unei țări libere cum a fost Moldova medievală. O asemenea receptare estetico-ideologică a întemeierii explică un fals romantic menit să contureze epoca neguroasă a secolelor III—XIV în Moldova, *Cronica lui Huru,* fabricată probabil de către G. Săulescu, editorul lui D. Cantemir *(Hronicul vechimii...)* cu complicitatea lui Asachi și a logofătului Gheorghe Boldur-Costache, „șeful oastei Moldovei, cavaler a mai multor ordine", editorul broșurei în cauză — *Fragment istoric scris în vechea limbă română din 1495,* (1856, Iașii, Inst. „Albinei Române"). Celelalte două titluri, *Izvodul lui Clănău* și *Cronica lui Huru* sub care manuscrisul se face cunoscut în epocă, au și ele o legendă. Huru era, zice-se „cancelarul" lui Dragoș-vodă, nume atestat într-adevăr în vechi izvoare

Scanned with OKEN Scanner

precum *Cronica lui Macarie*, și care ar fi scris o cronică latinească, folosind una și mai veche, a lui „Arbore Campodux". În vremea lui Ștefan cel Mare, la 1495, spătarul Clănău ar fi tradus-o în românește. Pierdut, originalul ar fi fost redescoperit la un nobil polon de către editorul broșurii ieșene din 1856. Și Eminescu gîndește la Clănău ca personaj al dramei *Cel din urmă Mușatin*. Că romanticii demonstrau virtuți poetice și civice fabricînd opere de pretinsă vechime, știe oricine, dovadă Ossian, *Guzla* lui Mérimée ; *Cronica lui Huru* are aceeași natură. Faptul că editorul însuși consideră limba cronicii „stranie și dificilă", că forul științific numit de Al. Ghica spre cercetarea manuscrisului între timp dispărut, dovedește falsul, limpezește problema definitiv. (În comisie intraseră Kogălniceanu, A. T. Laurian, C. Negruzzi, Al. Donici, alături de explicabil opozantul Săulescu. Posteritatea cu A. Philippide și Gr. Tocilescu tranșează și ea inutila dispută.) Că mobilul secret al înscenării a fost, între altele, teza nobleții Sioneștilor, cum o dovedește Ș. Cioculescu [262], nu dizlocă argumentele de mai sus — „fabricarea" unui nou izvor în acord cu poetica romantică a istoriei naționale. Atestarea unei republici romane de tip aristocratic pe teritoriul Moldovei, călcată mereu de migrațiuni, este luată în serios de mai toți scriitorii vremii ca Heliade, Ion Maiorescu, Aron Pumnul, prin urmare de adolescentul Eminescu, de Bolintineanu și chiar de un istoric, V. A. Urechia (În S. Cioculescu, *Op. cit.*). Iată cum se face că viziunea solemnă, ritualică a întemeierii primește configurarea unui ev mediu timpuriu, cavaleresc, iar surse autentice, primordiale ca izvoarele slavone sau Ureche se contaminează la romanticii noștri cu imaginea bizară a „respublicii" prezidată de un Senat de bătrîni în veșminte de „albă togă cusută cu șireturi negre", „după datinele bătrîne ale strămoșilor Râmleni", „înțeleși cu ceilalți frați ai lor din Dacia" sub protecția „Sintei Maria Vergura". Tot în așa-zisa *Cronica lui Huru*, Dragoș, fiul lui „Bogdan, Domnul Mureșului", ajunge „*Consu*(!) la Baia, iar apoi, la votul „deputaților", „capul tuturor scaunelor", purtînd la căciulă „pană albă cu cap de bou și cu petre scumpe" (*Fragment... ed. cit.* și *Revista Română*, 1861, Gr. I. Lachovary, *Despre Izvodul Spătha-*

Scanned with OKEN Scanner

rului Clănău, p. 533—574). Faza preliterară a valorizării falsului izvor se configurează cu evidență în *Prefața* lui Asachi la ediția franceză a nuvelelor sale (1859), argumentînd în anii luptei pentru Unire vechimea și noblețea românilor, dar și, în acord cu sensibilitatea romantică arhetipală, imaginea unor „respublici" române medievale aristocratice. Pînă la întemeierea din secolul XIV, mărturisește autorul, „il y a une longue lacune dans l'histoire des Roumains", deși ei rezistă „aux invassion des barbares... en petites republiques" (termenul falsei cronici — n.n.). Salvatorul izvod umple tocmai bine lacuna milenară, Asachi anunțînd „Nous avons déja salué la decouverte récente d'un manuscrit, qui remplit une de ces lacunes de l'histoire. C'est ce fragment de l'an 1495 écrit dans l'ancienne langue Roumaine... qui démontre... son affinité avec la langue mère... pour satisfaire à l'interet que l'Europe porte a l'histoire de ce pays" [263].

Evocările literare ale descălecării la Asachi, V. Bumbac și Eminescu vor mărturisi frecventarea celor două feluri de izvoare conținînd și mitizarea, dar și un medievalism de tip Chateaubriand și Walter Scott. Dealtfel, Vasile Bumbac, conșcolarul lui Eminescu la Cernăuți și Viena insera între personajele epopeei sale, *Descălecarea lui Dragoș în Moldova*, (1868), pe însuși „cancelarul" Huru, cavaler-cărturar umanist, „Voinic cu suflet ager și plin de-nvățătură / Este-nțeleptul Hurul, ce multe țări călcă / Și cunoștințî adînce de carte-și adună". Tot el se arată a fi mag vizionar ce declară în Senatul lui Dragoș : „Văd lumea din nainte și lumea din dărăpt, / În negura de noapte ce venitoru-ascunde, / Văd legi nestrămutate și taine văd profunde". Publicarea epopeii în presă bucuvineană *(Foaia Societății pentru literatura și cultura română)* era însoțită de recomandarea mediocrului poet către confrați, de a aborda cețosul mit al întemeierii, literatura putîndu-se dispensa „de dovezi istorice autentice" [264]. (Cum se vede, lipsa de har nu înseamnă și opacitate estetică !)

Receptarea romantică a acestui motiv de istorie medievală națională se poate argumenta, firește, selectiv, prin „nuvela" lui Asachi, *Dragoș. Restatornicitoriul dom-*

Scanned with OKEN Scanner

niei românilor în Dacia Transalpină, numită după aceea Moldova, la anul 1352, epopeea aproape anonimului Vasile Bumbac, și drama eminesciană *Bogdan-Dragoș*. Iubitor al istoriei „într-un văl de mitologie", Asachi convenea cu modestie lucidă că evenimentele narate sînt „vrednice a fi descrise de condeie mai ghibace" ; apreciere care face inutilă o tentativă de valorizare estetică. Cu toate acestea, fapt important, descrierea conține o pledoarie tipic-romantică pentru timpul sacru al genezei naționale. „Toate națiunile, afirmă scriitorul moldovean, ca și familiile, ambiționează a da începutului lor un uric strălucit și minunat, învălit deseori în negura mitologiei și a alegoriei". După ce enumeră eroi întemeietori ca Tezeus, „eroul Atinei", pe Romulus și Remus, ce „s-au alăptat de o lupoaie", Asachi precizează sursele sale, „tradițiunea și manuscrisele noastre", menționînd în notă pe „Vornicul Ureche și Miron logofătul", care „datează întemeierea statului moldav de la uciderea bourului sălbatic de Dragoș-vodă". Simțind cu toate acestea nevoia unei legende mai fastuoase în sens eroic, Asachi substituie animalului mitic pe „bourul tatar", Haroboe, răpitorul Brandei, logodnica lui Dragoș, ucis în cele din urmă de legendarul principe. Se păstrează două detalii ale mitului : „duloaia, numită Molda (...), companioana nedespărțită a lui Dragoș", și hotărîrea ulterioară a voievodului de „a se adopta capul bourului drept stema țării". Nunta mirilor pînă atunci despărțiți coincide cu cel de al treilea nucleu legendar, „semnalul de strămutare" dat de Dragoș „românilor din Maramureș", Asachi suprapunînd vîrstei primordiale, aluzii la timpul biblic prin sintagme ca „pămîntul făgăduinței", „poporul lui Israil". Natura virgină cu „codri verguri, unde securea stîrpitoare încă nu străbătusă" și „șesurile mănoase" care „se răspîndiră de-a lungul rîului" constituie edenul primordial, atins de cetele strămutate conduse de „un cuvios călugăr cu crucea în mînă". Urmează filmul exodului, „cete de armași", „călări", „pedeștri", alții „în rădvane cu telegari, în cară cu boi, pline de pojijii și de averi, între care ședeau mumele cu fiii lor și cu moșnegii cei neputincioși", întîmpinați de băștinași „cu ramuri și cu cununi de flori, spre urarea bunei lor veniri". Sursa se

Scanned with OKEN Scanner

află indubitabil în Ureche, cu acele „locuri desfătate". Schița organizării sociale descinde însă direct din *Cronica lui Huru,* întrucît Dragoș se așează la Baia unde sosesc „deputații comunităților române" spre a-l recunoaște „de capul și domnitorul lor". Aceste comunități sînt „republici" din Cîmpulung, Dorna, Vrancea, care au „subținut guvernul național spre a fi împărțite în trei mari județe", cf. aceluiași izvod. Tot Dragoș va fi un Ahile român în epopeea lui V. Bumbac, *Descălecarea lui Dragoș în Moldova,* „Voinic, viteaz, puternic și mîndru la privire, / Cu plete lungi și negre, cu negri ochi genoși, / De stat nici mic, nici mare, / Cu foc de la strămoși" și mai ales de nebiruit, „nenvigever", în exprimarea lui Bumbac. Tabloul migrației din Marmația cunoscut din Letopisețe prezintă mai apăsat „cîrduri de războinici cu suflete barbate", „Cu săbii și cu arme, cu suliți, cu săgete" ce „strălucesc în zale", pe cînd „Fluturătoare steaguri la razele de soare / Sus fîlfîiesc atinse de-a vîntului suflare". Căpitani ca știutul Arbure, „Vlad pletosul", Boldur, toți menționați în *Cronica lui Huru,* însoțesc un „lung șirag / De care număr mare, ce tauri mari le trag. / Și turme de tot soiul, de vite mari, mărunte, / Oi, capre, junci și junce, și cai cu stele-n frunte / De băietani mînate rag, zbiară și mugesc / Și șchiopătînd în urma oștirilor pășesc". Singurele mai inspirate sînt în această epopee imaginile unui eden bucolic, deși abstract, Moldova fiind „pămînt ce varsă din sînu-i cu prisos / Izvoare dulci de miere și lapte mult mănos", „pămînt vestit / Cu munți frumoși și veseli, cu rîuri răcoroase, / Cu văi încîntătoare, cu șesuri largi și grase", „Cirezi nenumărate de tauri și junice, / Și herghelii comate și soi de vite mice". Mai rar ne întîmpină accentele romantice ale pădurilor virgine : „Cu prăvălișuri multe, sălbatece la fire, / Cu peșteri încîlcite și codri-ntunecoși". Discursurile „căpitanilor", între care Huru, cuprind ideile pașoptiste curente despre „flamura unirii" care „măreț va triumfa", despre reînvierea Daciei ce „o să-și răsfire puterea-ntinerită" pînă la „Tisa năsipoasă", „Nistrul cu maluri pripuroase" și „Istrul cel bătrîn". (Citările din toate nuvelele lui Asachi se fac din ed. *Scrieri literare,* II, E.P.L.A., 1957, a lui

Scanned with OKEN Scanner

N. A. Ursu, iar cele din V. Bumbac, din vol. antologic *Epopei naționale*, ed. T. Vârgolici, Ed. „Minerva" 1979.)

Nu se mai cere să demonstrăm cunoașterea cronicilor moldovene din ediția Kogălniceanu în cazul lui Eminencu ; una din dovezile formale fiind de pildă o scrisoare de prin 1869 în care foarte tînărul poet visa un repertoriu național al noului Teatru : „să reîncepem clădirea pe baze românești, solide — vechi. — Poesie română — proză vînează la alde Neculcea-Cronicarul, — la alde Ureche-Vornicul". [265] Desigur imaginea fabulosului descălecat din Ureche se va fi suprapus la elevul lui Aron Pumnul peste viziunea unei „respublici" în care entuziastul dascăl crezuse, fiind dintre partizanii *Cronicii lui Huru*. Poetul care monologase retoric la aceeași vîrstă : „Să văd trecutu-n viață, să văd româna dramă / Cum din mormînt eroii istoriei îi cheamă", se supunea gravitării romantice spre geneză, în cazul de față istoria medievală a Moldovei. Conceptual, ideea este fundamentată tot într-un manuscris de tinerețe : „Cine va vrea să facă istoria unei epoce (...) va trebui să arate punctul de purcedere (...) și apoi seria terminelor intermediare". [266] Ori pentru Eminencu acest punct originar se află în vremea Mușatinilor pe care Asachi îi numea Dragoșizi, și a căror genealogie o refăcea Eminescu pe filele încercărilor sale dramatice. Bogdan-Dragoș, Sas, Bogdan Mușat, Petru, Ștefăniță, Roman, Iuga, Alexandru urmau să devină, cum știm, eroii unui ciclu shakespearian al damnării și pe care, nerealizîndu-l, Eminescu pare a-l fi lăsat prin testament romantismului nostru, care l-a și desăvîrșit. În ce privește momentul întemeierii, exodul biblic, motivul cronicăresc al bourului ne apar asemănătoare cu viziunile predecesorilor. Completările la *Bogdan-Dragoș* scrise după 1880 conturează tablouri cunoscute într-un vers desigur puternic, sculptural, necunoscut predecesorilor.

Din lungi cărări de codru, din munți cu vîrfu-n nouri
Ieșit-a Dragoș-Vodă, îmblînzitor de bouri
Mulțimea curgătoare s-a fost întors pe vale
Și buciumele sună și oile-s pe cale

Scanned with OKEN Scanner

Nainte merg moșnegii cu pletele bogate
Țiind toiege albe în mînele uscate
Astfel ieșeau tot rînduri viind din verzii ramuri
Copii, ciobani de turme, moșnegi, păstori de neamuri
Și au întins moșia spre răsărit și-amiaz'
Păn-unde marea sfarmă de țărm al ei talaz.

. . . . . .

Sta neclintit Moldova țesînd la pînza vremii
Viteji îi erau fiii și purtătorii stemii
Cei dătători de lege și-așezători de datini
Lumine din lumine, Mușatini din Mușatini. [267]

Ultimul distih, cuprinzînd rima atît de simbolică — datini—Mușatini reiterată în *Scrisoarea III*, conturează singură sensul romantic al motivului întemeierii. Cît despre piesa realizată în tinerețe în vers alb, mult mai patetic și mai retoric, ea cuprinde evocarea lui Dragoș, după ce acesta descoperă în cursul vînătorii „prin munții nalți ai Tisei" pămîntul „nimărui". Acesta va fi iarăși un eden virgilian, „o țară-ntreagă de codri și de dealuri" unde „Vezi turme fără număr în zare răsărind / Și buciumele sună duios și cînt de fluier". Parantetic apar ideile generației revoluționare, întrucît Dragoș mărturisește, „Găsii acolo oameni vorbind aceeași limbă / Ca și ai noștri", vizînd unitatea Țărilor române. Cavaler medieval ce-și anunță sosirea prin cîntec de „dulce corn", „zburător", dar și titan romantic, Bogdan îi oferă Anei ca un Hyperion, „Tot ce pămîntul are și marea mai de preț". Ana, fiica lui Movilă din Moldova, își păstrează numele din aceeași *Cronică a lui Huru*; dar ea este o castelană ce apare în „balconul / Ce-i încărcat cu frunze". După monologul îndrăgostitului, Bogdan refăce vizionar imaginea descălecatului pe fundalul unei geneze biblice a lumii. Lirismul este aici mai vibrant decît în adaosul din 1880, evocîndu-se o Moldovă fabuloasă :

Scînteietoare ploaie, lumină de pe ape
Munții pierduți departe în vinetele cețe
Rîuri curgînd alene, arcuri de frumusețe

Scanned with OKEN Scanner

Îmi ameţeau gîndirea... sub arcurile-acele
Treceau turmele toate a neamurilor mele

. . . . . .

Părea că însuşi cerul a fost durat cu fală
Pentru intrarea noastră o poartă triumfală ;

. . . . . .

A vrut pare să zică ceva-n predmetul meu
Astfel să-mi duc poporul prin bine şi prin rău.

În ce priveşte istoria Ţării Româneşti, romanticii aleg întemeierea lui Radu Negru, pe care Kogălniceanu îl portretiza succint în a sa *Histoire de la Valachie*, spre a-l semnala Europei. Descris în veşminte somptuoase, aşa cum apare într-o pictură murală, el poartă ţesături de aur şi argint, iar pe cap o diademă. Numele de Negru va fi explicat prin faţa oacheşă a voievodului, iar mitul său, între altele, prin Mănăstirea Argeşului, „un monument que les Valaques peuvent citer avec orgueil". Kogălniceanu mai atribuie epocii, poate sub înrîurirea aceleiaşi false *Cronici*, un „Senat" eligibil din 12 membri.[268] Deşi literar vorbind, motivul voievodului muntean apare mai sărac, referirile nu lipsesc nici aici. Configurînd mai degrabă dinastia Basarabilor care-l include pe Negru, Hasdeu demonstrează în *Etymologicum...* vechimea acesteia, „începînd din epoca lui Cesar, cînd casta lor fusese organizată de către regele dacic Burebista", trecînd prin „lupta lor cu mongolii din 1240". Şi ei ca Dragoşizii moldoveni la care Hasdeu face referiri, „au dat românilor un lung şir de eroi ca Alexandru, Mircea, ca Vlad Dracul, ca Ţepeş etc., deci : acelaşi rol în capul neamului românesc contra furtunelor dinafară".[269] Ipostazarea literară a eroului aparţine tot epopeii, la noi specie experimentată în plin romantism, *Negriada* belicosului Aron Densuşianu, cu care acesta reclamă în două rînduri premiul Academiei. (Aventura polemică se poate urmări în *Note, ed. cit.* — *Epopei naţionale.) Negriada*, mai curînd basm în stil Bolintineanu, dar fără talentul acestuia, va atribui Dochiei, printr-o idee bizară a autorului, o nepotolită

Scanned with OKEN Scanner

dușmănie la adresa lui Negru, care „A Daciei domnie de nou a-ntemeiat".

Dacă întemeierea poate fi considerată un moment mitic al timpului sacru, tipologia domnilor abordată de romanticii noștri intră în sfera evocării istorice. Titanii, ambițioșii sau sceleraţii ce se perindă în scaunul Țărilor Române în secolele mai cu seamă XV—XVI constituie materia cea mai fertilă pentru eposul psihologiei romantice a secolului XIX și chiar XX. Am notat anterior intuiția lui Kogălniceanu despre acele „portreturi" competitive în sens artistic pe care istoria națională le oferă.[270] Într-adevăr, pribegiile, crimele, incursiunile războinice în țările vecine, ascensiunile spectaculare și la fel de imprevizibile prăbușiri, moartea prin tortură și trădare, fac din voievozii noștri eroi romantici cu *destin* și un *amor fati* byronian. Statura lor potențată de fior shakespearian domină pînzele literare inspirate din cronici și letopisețe, lumina romantică făcîndu-i titani demonici, perverși și geniali. Aceste „caractere" ale romantismului românesc sprijină tipologia călinesciană din cunoscutul eseu despre literatura spaniolă, în care eroul de acest fel întrunește geniul cu abjecția, măreția cu setea de sînge. Dihotomiile romanticului conturează structuri din cele mai pregnante, și nu cunoaștem alt text european care să le formuleze mai memorabil. „Individul romantic, scrie G. Călinescu, este utopia unui om complet *anormal* (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu". El mai este „maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb (...), feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreț (...), de o frumusețe stranie (...), un febricitant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian", dar și de „o falsă rigiditate (...) provenită dintr-o temperatură scăzută sau dintr-o paloare subită (...), de o insațiabilitate romantică (...) un monstru în toate (...) de frumusețe sau de urîțenie, de bunătate ori de răutate, ori de toate acestea amestecate". El mai poate fi „grande de Espagña, arogant, de o disimulație atroce, viclenie, cinism, vitejie nebună, eroism grotesc al onoarei (...), un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgo-

Scanned with OKEN Scanner

liul (...) Romanticul e un condottiere absurd și sublim". [271] Nu ni se pare exagerată afirmația cum că o asemenea tipologie susține portretele voievodale extrase din Cronici și epicizate de pana romanticilor români.

Firele se concentrează în secolul XVI, cel mai dramatic din istoria națională, în care ofensiva otomană înseamnă damnarea voievozilor dar și a poporului. În *Ioan-Vodă cel Cumplit* Hasdeu extinde spațiul dramei asupra întregei Europe, afirmînd că secolul XVI este „unul dintre cei mai încruntați în toate țările lumii". Pe acest fundal, zice Hasdeu, evoluează supraomul român, străbătînd drumul de la mărire la cădere, din zenit, cînd „ia proporțiuni gigantice", pînă în „pulberea căderii (...) stinsului geniu", oricînd superior față de „tremurînzii pigmei" *(Prefața primei ediții)*. Căderea voievodului va fi ea însăși luciferică de tip nepoleonian, întrucît, zice Hasdeu, „Nu totdeauna succesul este ceea ce distinge pe oamenii cei mari ; căci adesea sînt foarte mari tocmai nenorociții", făcînd ca urmașul său Ralea, sociologia succesului în lumină romantică. Dar damnarea poate marca și o dinastie, cînd Hasdeu află baze ereditare fatumului de a avea „bastarzi" ce se sfîșie în lupta pentru putere : „După Ștefan cel Mare domni fiu-său, Bogdan cel Chior ; după Bogdan cel Chior, fiu-său Ștefan cel Tînăr ; acesta murind fără urmași, de aci înainte se joacă pe scena istoriei moldovene o lungă tragedie de lupte între feluriți copii naturali ieșiți din trupina domnească". *(Scrieri alese*, I, E.P.L., 1968, p. 259). Eroi damnați prin sete de putere sînt după Hasdeu, Petru Rareș, Al. Lăpușneanu, Ioan-Vodă cel Cumplit, Alexandru cel Bun, Nicoară Potcoavă, fratele său Alexandru, Petru Cercel, Mihai Viteazul — toți eroi ai ciclului istoric românesc din epoca romantică și dincolo de ea. În *Istoria lui Mihai Viteazul* (I, B.P.T., 1979), Iorga amintește de „sîngele" predestinat al titanului. În schițele pentru drama sa *Alexandru-Vodă*, Eminescu acuză și el damnarea prin „sîngele" dinastiei primordiale, a Mușatinilor. Într-un monolog teribil, însuși Lăpușneanu invocă „acest sînge fierbinte, plecat spre mînie și spre dezbin, din inima neamului Mușatin" (*Opere*, IV, *Teatru*, Ed. „Minerva", 1980, p. 305). Întemeietorul dinastiei este însă mai degrabă amant prin vocație în

Scanned with OKEN Scanner

Bogdan-Dragoș, el sună din corn, cum am văzut, rătăcește prin păduri ca Manfred, devorat de o iubire unică : „Dacă te las, nimica în lume nu aștept ; / Mă mir la ce mai bate și inima-mi din piept / Cum pot în astă lume o clipă să trăiesc / Văduv de-a ta ființă ce-o îndumnezeiesc". *(Ibid.)*

Eroii romantici pot fi damnați prin vocația crimei sau destin potrivnic ; așa apar în literatura noastră istorică Ștefăniță și, respectiv, Petru Rareș. Cel dintîi, nepot al marelui Ștefan, cu care Ureche îl și asemăna prin curaj războinic și violență, era și el „prea lesne vărsător de sînge". Dar mai ales cronicile slave, ale lui Macarie și Eftimie par a fi izvorul viziunilor romantice terifiante. Macarie, de pildă, pomenea de tăierea „întîiului său sfetnic, numit Arbore", iar Eftimie insistă asupra desfrînării, cînd „plin de mînia femeiască, precum și de cea bărbătească, s-a murdărit pe sine în toate faptele necuviincioase", avînd „năravul spurcat de fiară" [272]. Eroul apărea monstruos pînă și la blîndul Asachi, în *Petru Rareș*, ca un Neron „plin de vicii, distrămat în verșunie și crud vărsătoriu de sînge", care „îl prăpădi pe Seneca precum Ștefăniță pe Arbore, crescătoriul său". Ursita sa nefastă prezisă astrologic rezidă în existența pînă atunci necunoscutului Rareș. Aici monologul damnatului pare eminescian : „Acel necunoscut nu mă lasă a domni și a trăi în pace și a gusta plăcerile vieței, de aceea mă vezi uneori răsărind în mezul desfătărilor și, cuprins de o neagră melanholie, vărs poate numai din prepus sînge străin". Tot el o urmărește pe Ileana, fiica unui boier „în dișfărare", pentru a o închide în „sihăstrie". Ștefăniță migrează și prin proiectele eminesciene ca *Mira*, *Bogdan-Dragoș*. În cel dintîi, după ce spune strofele *Melancoliei*, voievodul descoperă în eul său „noptosul cimitir" o „inimă-n ruină" sub un „zîmbet rece, regal", o scindare tipic romantică între rațiune și afect, care-l conduce pe erou la elogiul nebuniei, element schopenhaurian. Desfrîul său notificat de cronici se deduce din *Bogdan-Dragoș*, unde pornește beat „la vînat de fete", spre a rosti un monolog byronian, clamare a viciului care alungă plictisul. „Viața tristă, lungă, rece, / Nesimțită-n noapte trece / Ca un

Scanned with OKEN Scanner

vis urît și rău / Ce se strecură mereu... / Dar eu voi să-l luminez / Sufletul să mi-l turbez". [273] Patima sa pentru Mira unește concupiscența cu *fiorul*. Permanența tipologiei demonice a lui Ștefăniță trece și în *Viforul* lui Delavrancea. Sîngeros, cu orgoliul exacerbat de mitul marelui Ștefan, acest Mușatin îl ucide nu numai pe Arbore ca în cronici, ci și pe fiul acestuia, Cătălin, justificînd replica Doamnei Tana din final, „O, ești plin de sînge, Ștefăniță!" La Delavrancea abjecția morală coexistă romantic cu titanismul afectului. Damnarea lui Ștefăniță nu ieșea, nici la Iorga, din aceste tipare („Ce soartă nepătrunsă îți urmărește neamul!") Rivalul lui Ștefăniță la tronul Moldovei, Petru Rareș, va ilustra o altă latură a destinului romantic, un erou al tuturor virtuților prigonit de imprevizibil. *Letopisețul* lui Ureche cuprinde atît elogiul înflăcărat („ca un păstoriu bun ce străjuiește turma sa"), biruitor în luptele cu secuii și leșii („au lățit hotarul țării"), cît și relatarea uimitoarelor sale aventuri : pribegiile în Țara Ungurească, printre pescari unde îl recunoaște un fost aprod, asediul de la Ciceu. A doua domnie și pedepsirea cruntă a trădătorilor „din prepus de viclenie", cum spune Ureche, se încheie cu un necrolog nu mai puțin elogios decît acela clasic dedicat lui Ștefan cel Mare. Surprins de lovitura înscăunării unui pescar anonim, Ureche va relata episodul care va demonstra sub pana romanticilor strania voință a destinului. Prin urmare, scrie cronicarul, „după moartea lui Ștefan-vodă cel Tînăr, strînsu-s-au boierii și țara de s-au sfătuit pre cine vor alege să puie domnu, că pre obiceiul țării nu să cădiia altuia domniia, fără carile nu vrea fi sămînță de domnu. Și iscodindu unul de la altul, aflatu-s-au unul de au mărturisit că au înțeles din rostul mitropolitului, carile s-au fostu săvîrșit mai nainte de Ștefan vodă și fiind Ștefan vodă bolnav la Hotin, au lăsat cuvîntu, că de să va săvîrși el, să nu puie pre altul la domnie, ci pre Pătru Măjariul, ce l-au poreclit Rareș, dipre numele muierii ce au fostu după alt bărbat, tîrgoveț din Hîrlău, de l-au chiemat Rareș. Așa pre Pătru aflîndu-l și adeverindu-l că iese de osul lui Ștefan vodă, cu toții l-au rădicat domnu, ghenuarie 20" *(Letopisețul Țării Moldovei*, ed. cit., p. 147—148).

Scanned with OKEN Scanner

Alte premise romantice se pot afla în cronicile slavone care prezintă un Rareș excesiv în sensul exteriorizării afectelor. Macarie, de pildă, îl prezintă la aflarea veștii despre o trădare, astfel : „suspine dese cu gemete îi ieșeau din adîncul inimii". Pribegit la unguri, voievodul suferă la fel de spectaculos, întrucît „se lovea în piept și striga cu glas adînc". Fuga lui Rareș prin păduri, „pe un drum neumblat și aspru", gol, rănit și desculț, pare iarăși o secvență de poem romantic [274]. Pornind de la asemenea date, Asachi va realiza un erou exponențial în centrul unei scrieri picarești, *Petru Rareș*, cu spectaculoase otrăviri și intriganți demonici, aventurieri internaționali ca Malaspina sau Griti. Cavaler fără pată și prihană, Rareș o salvează pe serafica Ileana, urmărită de poftele lui Ștefăniță, și meditează lamartinian „sub arborul cel anuos, ce cu coama sa verde au fost umbrit jucăriile copilăriei sale și de la care amu reclamă o oară de repaos". După descoperirea acestui „fiiu adevărat, din osul lui Ștefan", înscăunat la Suceava spre a nu „se stinge dinastia lui Dragoș", urmează discursul pașoptist al acestuia despre „unirea compatrioților". El are de înfruntat adversități și se roagă pentru binele Moldovei, „ca un fantom... înaintea sfintelor icoane" ; fuga lui însoțită de „furia elementelor", cum spune deseori Asachi, este iarăși romantică, „tunetele duruiau, apele Bistriței mugeau, cu înfiorare și, unite cu framătul codrului, făceau un concert înfricoșat". Titan de geniu, Rareș „electriză" inimile moldovenilor, fiind „spaima vecinilor, razimul și lauda patriei" (Asachi, ed. cit.). Personaj episodic în nuvela lui Hasdeu, *Ursita,* Rareș „era iubit de popor, încît nu i-a fost greu a scula în cîteva ore toate opincile capitalei". Planurile sale de domnie conțin promisiuni de blîndețe cf. caracterizării lui Ureche. (Comentînd ritualul ungerii impuse a lui Bogdan în Cîmpul Direptății, Hasdeu citează explicit cuvintele *Letopisețului,* cum că mulțimea adunată nu putea crede că domnul nu va fi ales „potrivit obiceiului, *cu voia tuturor locuitorilor țării,* după expresiunea cronicarului Ureche".) Codul cavaleresc îi dictează „bastardului lui Ștefan cel Mare" refuzul lașității, prin urmare el iese în calea lui Luca, „întinzîndu-i mîna cu nobilă francheță ; nu voiam a mă ascunde." *(Ed. cit.)* La

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu în *Mira* Arbore, „umbra“ lui Ștefan cel Mare, îl configurează pe Rareș tot în conformitate cu viziunea lui Ureche, pentru că „iubește Moldova, ș-o iubește așa încît sacrifică orce dorință și orce drept pentru liniștea ei“. Tot Arbore face din Petru un vizionar solitar, un ermit : „...e un visător ! Picioarelor, ce li era dor de covorul tronului, i-e dor de visătorie și comănac“. În laboratorul eminescian la *Cel din urmă Mușatin,* Rareș visează în anonimat „haine împărătești de argint și mitră de argint“, apoi „coroana“, la care mama îi răspunde adînc, folosind arhaismul hasdeian : „Nu știi tu ursita“. Răspunsul configurează mentalitatea titanului construindu-se pe sine ca destin : „Ursita. Ursita-s eu“. Prăbușit după împrejurări adverse, Rareș „se preîmblă prin țară întocmai ca spiritul cel neînțeles al trecutului (...) sătul de lume, inima sa de amărăciunile ei“.[275] Fatalitatea o face pe Mira, iubita lui Petru să moară, după ce-l otrăvise pe Ștefăniță, chiar în preajma încoronării. Atunci el „pune mîna dreaptă pe sceptru și scapă din mîna stîngă cununa uscată de laur pe cadavrul Mirei“[276]. O strofă din monologul eroului rezumă destinul său de Mușatin damnat supus hazardului.

Tu ești, o Doamne mare, eu sînt un biet pescar
Ce-și mînă barca tristă pe valuri de amar
Te-am căutat pin lume te-am căutat pin morți
Te-am căutat pe treapta a unei alte sorți.[277]

Deși sensul mitului lui Ștefan cel Mare depășește cu mult poetica tipologiei cercetate, fiind exponențial pentru destinul istoric al românilor (problema abordată de Vianu în cunoscutul său studiu al motivului respectiv), nu putem nega că tocmai epoca noastră romantică l-a transfigurat ca supraom titanic, spirit tutelar al națiunii, pornind de la aceleași letopisețe ale lui Ureche sau de la legendele lui Neculce. Portretul lui Ureche, prea cunoscut spre a mai fi citat justifică ideea „sîngelui“ mușatin de care nici Ștefan nu apare străin. O altă idee a cronicarului este vocația războinică, oarecum apriorică, voievodul fiind un fel de Ahile „de-apururea trăgîndu-l inima spre vărsare de sînge“. *Letopisețul anonim* încă, sursă știută a lui Ureche, menționa că Ștefan „tăie pe Isaia

Scanned with OKEN Scanner

vornic, Negrilă Ceaşnic şi Alexa Stolnic". Dar tot aceeaşi scriere psalmodiază solemn tabloul triumfului învingătorului de la Vaslui. „S-a întors Ştefan vodă cu toţi oamenii lui ca un purtător de biruinţe în cetatea sa de scaun a Sucevii şi i-au ieşit în întîmpinare mitropoliţii şi preoţii (...) căci a biruit Domnul limbile păgîne cu mîna robului său, Io Ştefan voievod".[278] Pionier şi al acestui motiv istoric, Asachi îl menţionează în fiecare reconstituire, considerîndu-l spirit tutelar al „Dragoşizilor". Moartea sa apoteotică din 2 iulie 1504, „cînd apusă luceafărul gloriei sale", ocazionează un panegiric în stilul lui Ureche al aceluia ce „întru apărarea independinţei patriei, a creştinităţii şi întru evlavia sa esemplară, fu pronumit cel *sînt*" *(Bogdan-voievod,* ed. cit.). Tributar fabulosului cronicăresc, Cerinat, fost oştean al lui Ştefan, frate al Domninei, (Rareşa), fusese martor la o minune homerică — sf. Procopie îl învelește pe Ştefan, cel căzut de pe cal, „cu un sul de nouri" *(Petru Rareş).* Magnetismul eroului precede portretul sadovenian din *Fraţii Jderi ;* la Asachi „cungiurat de un stol de pîrcălabi, de spatari de casă şi panţiri înzeoaţi de fer sclipicios, Ştefan călărea în floarea vîrstei ca de 40 de ani ; (...) dar aerul cel magestos, focul ochilor săi restrălucea mai mult decît aurul şi oţelele bravilor căpitani ce-l încungiurau" *(Valea Albă.)* Mai puţin convingător în lirismul discursiv al lui Alecsandri şi Bolintineanu, Ştefan apare mai viu în *Ursita,* unde Hasdeu îi conferă umor, şiretenie bătrînească şi o mare vitalitate comparată de Hasdeu cu lumina unui soare ce apune, posibilă sugestie pentru memorabila realizare a lui Delavrancea, în sensul titanismului romantic şi patriotic. Configurarea arhetipal-romantică a acestui personaj o conturează, cum era de aşteptat, Eminescu. Laboratorul *Mirei* contemporan cu anii de lucru la *Povestea magului,* fac din Ştefan cel Mare o ipostazare a bătrînului împărat din poemul citat, care meditează pe tema *fortuna labilis.*

Îngălbenit ca umbra şi slab ca vechiul leu
Şedea Ştefan cel Mare în falnic tronul său.

Testamentul adresat de domn boierilor, „brazi falnici deşi-nvechiţi de vreme" are incantaţia onirică proprie poetului („Vorbea mărgăritare cu glasul tremurînd").

Scanned with OKEN Scanner

Moartea este văzută ca eliberare, eden al repaosului ideal prin simbolul insulei, „insula aceea scăldată-n ape sînte / Unde din arbori negri cînt sfinți cu glasuri blînde / Și unde luna blîndă varsă gîndiri de aur / Pe lumea liniștită". Cel care fusese „un tunet falnic, sînt", priveghiat de o stea, „geniul Moldovei", rostește în „umbra morții" revelații schopenhaueriene despre caducitatea și zădărnicia gloriei.

Destul inimă aspră, destul ai dus-o-n lume,
Destul te-a amețit glorii și te-a îmflat renume
Azi stearpă ca pustia taci în mormîntu-ți taci !
Pănă ce cu mormîntu-ți în groapă ai să zaci.
Sudoarea morții este acea aiasmă sîntă
Ce miruiește fruntea cînd sufletul se-avîntă
Spre-a nu se mai întoarce. Azi mirul ei încet
Se strecora pe frunte-mi ș-un cuget de profet
Răsare un luceafăr de aur și lumină
În sufletu-mi ca noaptea, în inima-mi bătrînă ;
Și cartea ce acuma la ochii-mi s-a deschis
Mi-arată că în lume fui umbra unui vis.

(ed. cit., p. 484—485)

Obsedat eminescian de „măreața umbră a lui Ștefan străbunul" (*Istoria lui Ștefan cel Mare*), Iorga îl evocă extatic, tînăr, aprins „de bucuria chiotelor de triumf" din primele lupte. În drama *Mihai Viteazul* eroul îi dedică o odă numindu-l „al luptelor stăpîn / Eroul care-n pace s-a stins senin în scaun." Nucleele sadoveniene finalizează seria.

Deși Mihai Viteazul întrunește alături de Ștefan, caracterul unui mit exemplar, (idee subliniată, de pildă, de Radu Ionescu în *Două conferințe despre domnia lui Ștefan cel Mare — Scrieri alese*, „Minerva", 1974, p. 291, numindu-i „mari geniuri"), nici el nu apare străin de nota damnării romantice în literatura secolului XIX. Baza obiectivă o reprezintă și în acest caz cronicile atît naționale, cît și europene. Nicolae Cartojan semnalează aria largă a consemnărilor vremii despre acest „campion" al al creștinătății, fie aparținînd lui Miron Costin, fie lui Stavrinos, el însuși om cu *destin*, fie logofătului Teodosie

Scanned with OKEN Scanner

Rudeanu. Același istoric literar adaugă dramele lui Giulio Cesare Croce și ale lui Lope de Vega, *El prodigioso capitán*, baladele anonime balcanice, dovadă audiența faimei acestui voievod român [279]. Cronica grecească a lui Stavrinos, bogată în scene vii și replici memorabile datorate calității de martor ocular, o fac să fie tradusă nu întîmplător în plin romantism românesc, în 1937, de T. M. Eliat, sub titlul *Vestitele vitejii ale lui Mihai Vodă ce au stăpînit Țara Rumânească și Ardealul de la anul mîntuirii 1588 pînă la 1601*, spre a intra în bibliografia lui Bălcescu. Acesta transcrie chiar scene întregi ca jaful și capturarea „gingașelor turcoaice" de la Rusciuc, descrierea cîmpului de luptă după măcelul de la Sibiu, frămîntarea lui Mihai în ajunul luptei de la Mirăslău [280]. Izvor nu mai puțin important, *Letopisețul* lui Miron Costin conține un Ahile român : „Și era așea de groaznic Mihai-vodă și vestit de războaie în toate aceste părți, cît îndată ce au sosit la Suceavă, i s-au închinat și cetatea Sucevei și a Neamțului", argumentînd aprecierile prin descrierea luptei de la Bucov. Tot Costin înfățișa aparent neutru moartea cumplită a voievodului prin trădare, cînd „i-au tăiat capul", „iară trupul păn a triia dzi au stătut la vederea tuturor, neîngropat". [281] Pierduta cronică a lui Rudeanu, reiterată atît în aceea latină a lui Baltazar Walter, cît și *Cronica Domniei lui Mihai Viteazul* atribuită lui Constantin Căpitanul, fuseseră toate publicate de Bălcescu însuși în *Magazin istoric pentru Dacia*, I, 1845. Sfîrșitul tragic, ambiția titanică pe care o subliniase Kogălniceanu („son ambition augmentait... et son audace croissait en proportion de la crainte qu'il inspirait aux autres") [282], realizarea primei Uniri, făcură din Mihai eroul aprioric al romantismului. Așa se face că monografia lui Bălcescu, indiscutabil științifică prin folosirea izvoarelor menționate și a atîtor altora, nu înlătură datele fundamentale ale tipologiei romantice fixate de G. Călinescu. Supradimensionîndu-și eroul-supraom, numindu-l cînd Alexandru Macedon, cînd sugerînd fatalități napoleoniene ca și Hasdeu în cazul lui Ioan-vodă, Bălcescu acreditează imaginea unui excesiv pasional, îmbinînd iubirea de țară cu un orgoliu irepresibil. În cunoscuta scenă a

Scanned with OKEN Scanner

execuției el împietrește călăul cu „acea căutătură sălbatecă și îngrozitoare", avînd magnetismul genialoid al războinicului ossianic. Ura lui este și ea titanică ; tratatul cu Bathori jigni „trufașa lui inimă", încît „își făgădui o răzbunare puternică și ura (...) fu atît de înfocată, încît arse cu totul această familie și stinse cu sunet pomenirea ei". Îl caracterizează „nesăţioasa ambiţie de a domni", în luptă el este Ahile și Orlando, erou de epopee, întrucît „chipu-i fulgerează, ochii scînteiază și focul inimii sale aprinde în inimile ostașilor săi un eroic entuziasm". Dar după lanțul de victorii răsunătoare ale eroului său, Bălcescu, fatalist ca orice romantic, crede în întoarcerea „norocului", așa cum crezuse și Napoleon. Predestinarea face să apară „geniul *fatal* al eroului român", George Bașta ; în Ardeal Mihai începe un război, „la care ca de o *fatalitate* era tîrît". Înainte de Mirăslău, Mihai fusese omul providenței, el „se încredea încă în steaua sa și în *fatalitate,* această superstiție a oamenilor cărora mult le-a slujit norocul". Visul de rău augur de la Alba, cînd Mihai se văzu „trăznit de fulger", „îi prevestește nenorociri". Istoricul romantic apare el însuși în scenă, deplîngînd „glasul cobitor al clopotului răstriștei" și neputința sa de a „opri aci (...) și timpul și istoria". Constatînd iarăși „nestatornicul noroc" al lui Mihai, Bălcescu blestemă interjecţional și retoric Mirăslăul, „loc afurisit".[283] Mihai Viteazul este la istoricul român un Ahile damnat de un fatum romantic. Poezia va construi imaginea eroului pornind de la aceleași surse documentare, făcîndu-l să țină discursuri pașoptiste à la Bolintineanu, pictîndu-i frămîntarea din ajunul morții ca același poet, sau măreția titanică în luptă, cînd „Sălbatecul vodă e-n zale și-n fier" (Coșbuc). Cufundat în „delta Biblicelor sînte", Heliade va face în *Michaida* sa elogiul unui erou mesianic, animat de „ideea învierii", „dorul pentru țară" și „creștină libertate". Tutelat de „geniul creștinelor voințe", Mihai accede la Logos printr-o meditație extatică. Înfățișarea sa este o fiziologie a titanului romantic de extracție latină, el avînd „O frunte mare, scoasă, ce cugetă departe, / Scînteietori ochi ageri, sprincene ebenine,... / Un nas roman, o buză pacefică, ridentă / O barbă marțială... / descoperite plete / Cădea pe pelerină, ca dînsa

Scanned with OKEN Scanner

negre, lucii, / Eroic onduloase". (*Epopei naționale*, ed. cit). La Iorga în *Istoria lui Mihai Viteazul* se menționează resuscitarea literară „supt influența romantismului național, patriotic, luptător". În drama sa, același erou se definește drept „un Samson sălbatec", „o datorie, un semn viu, o chemare."

O configurare asemănătoare o are la Hasdeu Ioan Vodă cel Cumplit, autorul tratîndu-și polemic sursa, *Letopisețul* lui Grigore Ureche. Altfel, încă scrierea slavonă a lui Azarie îi notase acestui „bastard" al lui Ștefăniță propensiunea spre crimă („sîngele îi părea ca mustul de dulce") dar și înțelepciunea („minte adîncă, învățat în cărți"), pe lîngă renumele de fiu al diavolului pentru curajul său nebunesc.[284] Îngroșînd și mai mult cruzimea lui Ioan, Grigore Ureche, „un echo al partitului aristocratic", cum zice Hasdeu, îl consideră scelerat și apostat, întrucît „arătîndu-să groaznic ca să-i ia spaima toți, nu de alta să apuca, ci de cazne groaznice și vărsări de sînge". Pe boieri „cu toate feliurile de morți îi omorîia". „De lege își rîdiia, că în postul cel mare s-au însurat și alte călcături de lege multe făciia". Explicabil, Ureche n-are, spre deosebire de Hasdeu, cuvinte grele la adresa trădătorului Ieremia Golia. Cu toate acestea cronicarul iubitor de țară recunoștea elanul voievodului care chema „cu glas mare" norodul spre a pedepsi „nesațiul turcesc", „umplînd pre toți cu nădejde", îi recunoștea virtuțile de luptător, naivitatea de a se fi încrezut în turci, și, iarăși, cumplita moarte a lui Vodă, cînd turcii „l-au dat de viu, de l-au legat de coadile de doao cămile și l-au slobozit prin tăbără di l-au fărămat".[285] La Hasdeu, în egală măsură titan romantic, Ioan Vodă este un Napoleon, avînd aceeași „religiune a gloriei nestrămutată în fundul inimii", elocvența, geniul strategic al eroului de la Marengo, damnarea exilatului de pe insula Elba, o înfățișare titaniană, „statură uriașă, cu o constituțiune vînoasă, o înfățișare bărbătească în care se vedea că fierbe puterea", temperament irepresibil; ochii „mici și negri" ce reflectă „toate pasiunile" și se umpleau de sînge la mînie. Semn al violenței după Lavater, Ioan avea „stufoase sprincene ce se îmbinau, zburlite prin convulsiva acțiune a nervilor", ca

Scanned with OKEN Scanner

și Vlad Țepeș, eroul celuilalt portret hasdeian.[286] Fatalitatea determină și drumul acestui Mușatin de la mărire la cădere ; forța magnetică a spiritului său se manifestă în „copiii geniului său" ; el repurtează incredibile victorii măturînd distanțe și hotare, spre a cunoaște apoteoza morții romantice cînd „italianul Scipione Cigala îi înfipse cuțitul în inimă", iar ienicerii „tăiară majestosul cap ce-i sperie mai deunăzi pînă-n taina visurilor lor și-l înălțară pe o suliță". Acest cap „livid", înfipt în poarta palatului domnesc păstrează, semn romantic, „un aer de ironie mortală, nu din astă lume".[287]

Conturați în cronici ca *modele* în consens cu poetica umanismului, eroi ca Ștefan, Rareș și Mihai își păstrează și la romantici caracterul exponențial, doar că efortul lor titanic de a abate urgia otomană sau a altor atentatori la libertatea națională fuzionează cu cercurile concentrice ale eului romantic. Ei devin în mai mare sau mai mică măsură damnați de sîngele mușatin, mînios și violent, privirea și logosul lor magnetic paralizează, subordonînd voințele ca la Byron, sau înflăcărează oștirile. Dar, aplecînd balanța spre hipertrofierea eului și hybris, cronicile mai aduc în scenă tipuri de ambițioși ai coroanei de descendență umilă ca Răzvan și Despot, sau sceleraţi ca Lăpușneanu. Nici acestora nu le va lipsi un fatum singular. Apărut incidental la Costin, Răzvan întîmpină prevestiri rele : „Subt Răzvanu-vodă au căzdut calul atuncea în războiu" cu oștile lui Ieremia-vodă. Descrierea execuției prin decapitare și tras în țeapă este urmată de un comentariu moralizator : „Așea s-au plătit și lui Răzvan răul ce făcusă și el lui Aron-Vodă".[288] Acest aventurier atrage firesc atenția secolului XIX, și în afara execuției sale pe care Bălcescu o menționase în *Istoria Românilor...*, el dă și o mică monografie, *Răzvan-Vodă* în care relatează originea umilă a eroului său, un „out-law" byronian, fiul unui țigan și a unei moldovence, agă sub Aron, căpitan în oștirea polonă și pentru scurtă vreme voievod al Moldovei. Istoricul romantic amplifică epic notațiile lui Costin, la el sub Răzvan se prăbușesc doi cai, în timp ce eroul apare ca personaj homeric. „Ce viteaz ! strigau chiar dușmanii, cătînd la dînsul cu mirare cum sta semeț subt ploaia de gloanțe și cu ce mînă voinică se apăra de

atîtea paloșe crunte." „Tăcerea mîndră și disprețuitoare" a lui Răzvan în fața crudului Ieremia Movilă și moartea în urma torturilor consacrate, îi dau lui Bălcescu ocazia să elogieze destinul și patriotismul lui Răzvan. „Astfel de cumplită moarte avu acest bărbat care, prin meritul și norocirea sa, se ridicase din pulbere pe tronul patriei sale. Născut țigan, dintr-un neam osîndit de veacuri la robie, el se arătă în acele vremi, mai patriot decît cei mai neaoși moldoveni", întrucît, încheia istoricul, „nu sînt popoare și clase osîndite în ochii providenței". [289] Extrăgînd din acest portret motivațiile mitizării romantice, notăm piedicile pe care destinul i le pune în cale, obîrșia damnată în ochii mulțimii, și care conform teoriei contractului social, îi dă un plus de orgoliu ; destinul fast, „norocirea" și virtute pirmordială, în cazul romantismului nostru, iubirea de țară. Ar mai fi de adăugat căderea spectaculoasă. Completînd seria virtuților romantice, Hasdeu face din Răzvan un erou al unicei iubiri pentru Vidra, al pasiunii erotice totale. „Paria" și apoi „tîlhar de codru", două ipostaze ale damnării, Răzvan stîrnește admirația dar și compasiunea celor din jurul său, fiind „o lighioană c-un suflet atît de mare". Căpitan de haiduci, el se vede pe sine un ostracizat, întrucît „nu-i nici o fată-n lume / Ca să nu se-înfioare, cînd aude de-al meu nume" ; el are ca în tipologia fixată de Călinescu, pasiuni excesive, nutrind pentru Sbierea „cea mai cruntă și nepovestită ură". „Setea de-a merge-nainte", insuflată de Vidra, „Mîndra patimă de-a crește tot mai mare și mai mare", (constantă în egală măsură a eului hasdeian), unită cu dorul de Moldova, îl vor conduce spre clipa de mărire ca hatman, și apoi „scaunul lui Ștefan cel Mare". Căderea este destinul multor domni români, ceea ce afirmă Tănase : „Într-o clipă Lăpușneanul, Tomșa, Despot și Ion / Fură sus și jos dodată... Vai și de Vodă Aron !" ; un domn detronat are o viață aparentă, el este devorat de trecut ; „Domnii cînd nu mai domnesc / S-aseamănă cu strigoii ; ei umblă, dar nu trăiesc".

„Dispot-Vodă ereticul", cum îl numește Ureche, nu putea fi nici el omis din acest *corpus* al istoriei romantice prin ciocnirea dramatică a acestui aventurier alogen cu

Scanned with OKEN Scanner

obiceiul pămîntului. „De naşterea sa din ostrovul Samos“, „ştiind multe limbi“, „s-au făcut ficioru de domnu“, zice cronicarul, el încheind înţelegeri cu „nemţii, cu şvezii şi cu şpaniolii şi cu leşi şi cu cazaci“. Înscăunat, „blînd să arăta şi tuturor cuvios şi aievea pravoslavnic“, apoi, zice Ureche, „ş-au ivit şi necredinţa lui“. Antecedentele lui Despot sînt prezentate şi mai amplu în interpolările lui Simion Dascălul, falsificarea din „diresile cele de domnie“, afirmînd „cum că este Vasilicu, nepotul lui Despot“, înscenarea propriei morţi în înţelegere cu Laski. Datele şi scena în cauză au virtuţi aprioric-romantice valorificate din plin de Alecsandri în *Despot-vodă,* drama sa apreciată de Eminescu pentru a fi prelucrat „povestea *romantică* (subl. ns.) a lui Eraclit Despot, a unui aventurar“, „în timpul cînd uriaşul trunchi al neamului Muşatin“ mai pierduse din tărie. (M. Eminescu, *Despre cultură şi artă,* ed. cit., p. 204—205). Într-adevăr, interpolarea prezintă extrem de detaliat operaţia, cînd Laski „au pus în sicriiu o piiatră mare şi au smolit sicriiul bine, cum ar fi un om mortu întrînsul, zicînd că au smolit pre Dispot... Şi decii aducînd preoţi mulţi cu toate gloatile sale şi cu multă jale au făcut îngroparea şi au astrucat acel sicriiu“. După victoria asupra lui Lăpuşneanu şi după înscăunare Despot îşi arată, cf. lui Ureche adevărata fire, apostazia, rapacitatea : „Nu numai că călcă obiceiele ţării şi făcea şi jafuri, ce şi legea cu totul rămăsese de batjocură“. În aceste condiţii complotul lui Tomşa şi Moţoc, ce s-au „vîrtejit“, împotriva domnului sînt încuviinţate de cronicar, ca dealtfel şi de dramaturg. Curajul eroului în faţa morţii prefigura iarăşi o scenă romantică, întrucît, zice Ureche, „îmbrăcat domneşte“, Despot se închină în faţa „Tomşii“ care îl loveşte cu buzduganul.[290] În pofida aceloraşi rezerve, Alecsandri nu-l lipseşte pe eroul său de o anume măreţie, el visînd o cruciadă „în contra semilunei lui Mohamed ce creşte“, „pentru-a scula creştinătatea pe-al ei mormînt culcată“. Mesianismul coexistă cu vocaţia unui Childe-Harold, căci Despot este „În voia soartei un vecinic călător“, dar şi amant fatal, demonic pentru destinul perversei Carmina şi a inocentei Ana. Curajul său apare demential, cînd sare zidul cetăţii pe „iapa din Tunis“. Discursul său truculent şi retoric îi exprimă magnetismul

Scanned with OKEN Scanner

prin verb, Despot fiind prin vocație om al destinului, marcat de obsesia coroanei regale. Monologul său aduce o configurare completă unei asemenea tipologii romantice aflată sub tirania damnării. „Destin, destin năpraznic, în pumnul tău deschis / Mi-ai arătat coroana dincolo de-un abis. / Eu, orb, dorind lumina, eu, mic, rîvnind mărirea / Făr-a vedea abisul, văzui numai nălțimea / Ca vulturul voit-am zenitul să pătrund, / Dar m-au atras adîncul...“

Figuri shakespeariene de domni scelerați nu sînt mai puțini frecvente în cronici. Afară de Ștefăniță, ucigaș al lui Arbore, sangvinard melancolic la Asachi și Eminescu, literatura secolului XIX românesc a descoperit siluetele lui Vlad Țepeș, Alexandru Lăpușneanu și Mihnea-vodă cel Cumplit. Cronica germano-slavonă despre Dracula voievod asamblează mici scene care conturează un autocrat bizar urmărind, ca un personaj camilpetrescian, ideea absolută de dreptate. El bate în cuie mici turbanele solilor lipsiți de respect, incendiază în scop de eugenie clădirea în care adunase toți schilozii, trage în țeapă femei leneșe sau adulterine.[291] Renunțînd la epic și la tenta moralizatoare a cronicii, Hasdeu realizează fiziologia titanului sadic-genialoid, explicînd abaterea prin apanajul supraomului. Fiziognomania lui Lavater aplicată cu lupa unei vechi stampe îi servește lui Hasdeu spre a descifra o natură romantică, dincolo de bine și de rău. „Chipul lui Țepeș e al unui om mare, fie prin inteligență, fie prin activitate, fie prin viciuri“, oricum, „mai mult decît întreaga figură a unei nulități umane, a unor broaște țestoase ieșinde o dată pe an din balta lor la lumina soarelui“. Asemănările lui Țepeș se stabilesc cu fizionomiile lui Cesare Borgia și ale lui Shakespeare, cel care și-ar fi defulat cruzimea congenitală în literatură. Termenul de referință pentru inteligența lui Țepeș este Napoleon. Dacă sprîncenele, nasul și ochii permit concluziile de mai sus, nările lui Țepeș trădează „mari patime“, buza inferioară, „disprețul“, „tăria voinței“.[292] Se realizează tipul genialității romantice orientată spre monstruosul moral, pe care îl invoca și Eminescu drept remediu al degradării politice liberale.

Atestările celor două domnii ale lui Lăpușneanu se află tot în Ureche, după ce *Cronica lui Macarie* fixase

Scanned with OKEN Scanner

încercarea sîngerosului domn de a se reconcilia cu divinitatea, cu principiul binelui teologic. Prin urmare, afirma scrierea slavonă, domnul „au primit asupra lui haina de lînă călugărească și în locul cununei de mărgăritare și cu pietre scumpe, a îndrăgit viața cu tunderea capului și și-a schimbat și numele, după rîndul îngeresc în Pahomie". [293] Tot în Ureche, editat de Kogălniceanu, se află relatarea celei de a doua domnii ale sale, cînd apare sceleratul „carile au tăiat 47 de boieri" ; tot aici figurează replica solilor către domn cum că „țara nu-l va, nici îl iubescu", odată cu celebrul răspuns ; tot aici apare consemnarea fugii la Liov a boierilor Moțoc (ucis la Negruzzi), Veveriță și Spanciog. Scena ospățului este extrasă de aici, cînd „slujitorii după învățătura ce au avut, închis-au poarta și ca niște lupi într-o turmă făr' de nici un păstor, au intrat într-înșii de-i snopia și-i înjunghia... îi punea suptu sabie, cădea mulțime, dipre zăbrele săriia afară, de-și frîngiia picioarele". Capitolul *De moartea lui Alixandru Vodă Lăpușneanu* reia relatarea lui Macarie despre „înșelăciunea" domnului, care „au lăsat cuvîntu episcopilor și boierilor, de-l vor vedea că ieste spre moarte, iară ei să-l călugărească". Scena are la Ureche adevăr psihologic. Văzîndu-l prin urmare „mai mult mort decît viu, după cuvîntul lui... i-au pus nume de călugărie Pahomie. Mai apoi, daca s-au trezit și s-au văzut călugăr, zic să fie zis că de se va scula, va popi și el pe unii. Atunci curtenii și Roxanda, „știind cîtă groază și moarte făcusă mai înainte cu boierii săi (...) l-au otrăvit și au murit". Justificînd hotărîrea luată, Ureche reface în încheiere mitul postum, „Acestu Alixandru Vodă, zic cum că au fostu scoțîndu ochii oamenilor și pre mulți au slutit în domnia lui". [294] Umbrele damnaților Mușatini își adună soborul nefast de la începutul nuvelei lui Negruzzi, o premoniție pentru destinul lui Lăpușneanu. Prozatorul amintește pe desfrînații fii ai lui Rareș, și de căderea lui „Iacob Eraclid, poreclit Despotul, (ce) pierise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa". În acord cu aceștia, destinul noului domn este să lase „o pată de sînge în istoria Moldaviei", cum conchide prozatorul moldovean

Scanned with OKEN Scanner

în nuvela sa purtînd subtitlul *Scene istorice*. Materia epică a cronicii capătă la Negruzzi direcționarea unei fiziologii de supraom romantic, estet al crimei, coexistînd cu caracterul neutru al stilului, lipsit de poncifele retoricii. Precizările indică un pasional de felul fiziologiei lui Țepeș. „Ochii lui scînteiară ca un fulger" ; „Rîdea ; mușchii i se suceau de rîsul acesta, și ochii lui hojma sclipeau". Eroul rîde iar contemplînd măcelul din sala de ospețe, cu hohotiri demonice. Serafica Doamnă, înger antitetic, „ar fi voit să-l iubească, dacă ar fi aflat în el cît de puțină simțire omenească". Dar Lăpușneanu are damnarea crimei în vine, nutrind, cum zice Negruzzi, „dorul cel tiranic de a vedea suferiri omenești, născoci feluri de schingiuiri. Scotea ochi, tăia mîini, ciuntea și seca pe care avea prepus". Plăcerea sa este și tortura morală, recomandarea sarcastică adresată lui Moțoc, de a muri pentru țară sau leacul de frică oferit cu zîmbet Doamnei. Abjecția crimei poate fi înlocuită, devenind spectacol, cînd capetele morților sînt așezate „după neam și după ranguri". Trezindu-se în haine de călugăr, Vodă amenință, „horcăind de turbare și de mînie" ; agonia sa este infernală, „spume făcea la gură, dinții îi scrîșneau, și ochii săi sîngerați se holbaseră". Fiziologia acestui Lăpușneanu demonic făcuse carieră în secolul XIX românesc, la Bolintineanu în drama cu același titlu, unde eroul evoluează de la duioșii preromantice adresate Doamnei „cu simțirile îmbătate", la structura de pe atunci mitică. Tragedia lui I. Roșca și Samson Bodnărescu păstrează aceleași date fundamentale.[295] Eminescu însă marchează și acum culminația romantică a motivului, Lăpușneanu fiind după propria-i mărturie, „una din (figurile — n.n.) cele mai tragice ale istoriei noastre". În proiectul său de dramă, eroul își mărturisește orgoliul puterii absolute ; „Eu ? rămîn ceea ce sunt / Crud, cum ziceți voi — nu rege, ci tiran pe-acest pămînt". Om al destinului el ascunde un secret byronian în eul său.

Căci un Domn ca și acesta nici va fi și nu a fost...
Multe par întîmplătoare, fără lege, fără rost
Căci eu mult ascund în umbră, taina sufletului meu...
Vină nu am a răspunde, mie și lui Dumnezeu !

Scanned with OKEN Scanner

Demonismul său apare configurat de ceilalți, „un bici din ceriuri", „un despot cumplit, un gîde", „neagră inimă de drac". [296]

Mărturisind modelul său artistic, „frumoasa nuvelă istorică" a lui Negruzzi, dar și sursa documentară, „letopisețile naționale, cu care, în dreptate, se poate lăuda mai vîrtos Țara Moldovii", Odobescu simte și el chemarea romantică de a contura încă un portret demonic, pe Mihnea-Vodă cel Rău. Sursele care conturează un monstru sîngeros sînt Costin, D. Cantemir, *Cronica munteană* atribuită lui Constantin Căpitanul, publicate de însuși Bălcescu și Laurian în *Magazinul* acestora, și *Hronica* lui Șincai. Titlul programatic, *Scene istorice din Cronicele românești* ne previne asupra modalității, reconstituirea arheologic-filologică a epocii, marcată de formule arhaizante ca „hrăpitori", „pohtesc", „de iznoavă". Tipologia lui Mihnea va fi cea previzibil-demonică, el fiind „crudul tiran", „fiară sălbatecă", pervers și desfrînat căci o necinstește în noaptea nunții pe Ilinca, mireasa lui Ilie, feciorul vornicului Pîrvu Basarab, „icoana cea mai blîndă și mai smerită a Pururei Fecioare". Prigonitor al Basarabilor, acest urmaș literar al lui Lăpușneanu și, se pare fiu al lui Vlad Țepeș, oferă victimelor pilaf cu mărgăritare, în timp ce afișează un „zîmbet batjocoritor". El mai incendiază mănăstiri, „taie" vlăstare ale Basarabilor, ducîndu-și „viața sa de desfrînare... sub ochii Doamnei Smaranda". Temperamentul îl face titanic în ceasul primejdiei, cînd „sîngele se aprinse într-însul și turbarea îi coprinse sufletul". Sfîrșitul lui Mihnea înjunghiat de Iacșăg, dar și moartea ucigașului, îi prilejuiesc lui Odobescu o reflecție romantică despre un fatum arbitrar. „Astfel uneori soarta îneacă în același potop pe vinovat și pe răzbunător". Figura Chiajnei, „cumplita mamă" este un pandant feminin al tiranului care determină pieirea Ancuței și a lui Radu Socol, cuplu damnat de premonițiile unei icoane malefice.

Fără a fi purtătorii coroanei, alți eroi ai istoriei naționale apar în lumină romantică, ca de pildă cazacii în care Hasdeu vede ipostaze de „out-law" byronian *(Ioan-Vodă cel Cumplit)*. Astfel, chiar Costin se arătase înspăimîntat în fața lui „Hmil Hatmanul", sosit „cu soliile

Scanned with OKEN Scanner

pentru fata lui Vasilie-vodă, Roxanda", avînd „singur fața numai de om, iară toată hirea de hiară". Sub cuvîntul lui cazacii, preciza cronicarul, „au prădat codrii Ieșilor", de vină fiind „nebunia lui Timuș".[297] Edulcorat la Asachi, „frumos și sumeț", Timuș, fiul lui Hmil, sosește de Florii la Iași, cuprins de un „amor nebiruit" pentru Roxanda, și-și serbează nunta pe care Costin o comentase ironic, în chip de cavaler din Walter Scott cu replici curtenitoare și sentimentale. „Timuș, cel mai frumos dintre acii oșteni, îmbrăcat în zea strălucită" șoptește tainic la urechea logodnicei, după care urmează „spectaculele brilante și giocurile", fapte pe care conformistul Asachi le așează în lumina propice politicii Moldovei din epoca sa *(Rucsanda Doamna)*[298]

Cîteva precizări se impun la capătul acestui capitol care n-a intenționat să urmărească nici toate personajele cronicilor, nici toate transfigurările romantice ale acestora. Ținta propusă a fost conturarea în baza unor exemple probante a raportului *document istoric — preluare și creativitate romantică,* raport susținut de dorința de a demonstra fertilitatea pentru literatură a istoriei naționale pe fundalul succeselor europene repurtate de romanele lui Scott, Dumas. Emoționalismul romantic motivează la noi atît fiorul contemplării edenului primordial în epoca întemeierii, cît și adeziunea deseori retorică față de eroii istoriei române. Speciile abordate de scriitorii noștri, epopeea, drama romantică, nuvela istorică, cadru de dezvoltare epică a personajelor atestate de cronicari, evidențiază diferite modalități estetice : evocarea la Negruzzi, „reconstituirea" arheologică la Asachi, Odobescu, mai fantezistă la cel dintîi, fiziologia la Hasdeu, relevarea eului liric la Eminescu în ciclul său dramatic, reconstituiri monografic-istorice la Iorga și Sadoveanu, dramaturgice, titaniene la cel dintîi. Important din punctul nostru de vedere rămîne însă faptul că toate invariantele literare se întîlnesc în focarul tipologiei furtunos-romantice, trecînd cu Asachi dincolo de etapa unei sensibilități preromantice. Voievodul român din secolele XV—XVI este un damnat al arbitrarului politic dar și

Scanned with OKEN Scanner

al „sîngelui“ său intempestiv, ca Mușatinii eminescieni, „bastarzii“ lui Hasdeu, pendulînd între sublim și monstruos. Titan eroic de felul lui Ștefan și Mihai, aventurier ca Despot și Răzvan, sangvinard agitat și melancolic ca Ștefăniță, Lăpușneanu și Mihnea, eroul-domn va prelua faptele consemnate de cronică, integrîndu-le *hybrisului* său cu specific romantic. Fie și monstruos prin sadism, Țepeș atrăgea sufragiile lui Hasdeu prin magnetismul personalității. Se poate afirma prin urmare că nu numai Negruzzi, ci întreg secolul XIX, și, prin Nicolae Iorga și Sadoveanu, XX, „șterge colbul de pe cronice bătrîne / Căci pe mucedele pagini stau domniile române“.

MITOLOGIA NORDULUI

Cariera acestui izvor în literatura romantică ni se pare exponențială pentru integrarea tuturor mitologiilor, cu excepția aceleia elene, redescoperite dionisiac în epocă. După stadiul erudit al traducerilor daneze în latinește (secolul XVII), textele *Eddei* vechi, cunoscute sub numele de *Codex Regius* sau *Edda lui Snorri*, își fac drum spre receptarea culturală marcată de interesul iluminist pentru moravuri necunoscute [299]. Crezînd că îndeplinește o misiune culturală, aceea de a familiariza publicul cu istoria Danemarcei, Paul-Henri Mallet oferi cu a sa *Introduction à l'Histoire de Dannemarc* (Copenhaga, 1775), o nouă materie creativității europene. Înainte de a prezenta mitologia scandinavă propriu-zisă, cu credința în Odin, zeu războinic suprem, rezidînd în păduri dese și în paradisul eroilor, Walhala, alături de Frigga sau Freea, o Afrodită nordică, cu vicleanul Loki, factor al dezechilibrului, și cu mărețul Niord, stăpîn al mării și al elementelor, Mallet făcea considerații asupra acestui nou corpus, încercînd să-i scuze incongruențele față de mitologia mediteraniană, suspectată și aceea, „ansamblu de extravaganțe, oricît de ingenioase“. [300] Cu atît mai mult, fatalismul *Eddelor*, magia frecventă, fervoarea războinică a

Scanned with OKEN Scanner

eroilor, vor atrage un elogiu cît se poate de rezervat în fața unui „fel de a gîndi și de a creea al unui popor simplu și grosolan, care nu recunoaște nici o regulă, și a cărui imaginație este impetuoasă și elevată". [301] Academismul clasicizant motivează și surpriza autorului în fața spiritualismului estetic, noua mitologie mirîndu-l prin propensiunea „de a privi poezia ca pe ceva supranatural". [302] Important rămîne însă faptul că Mallet tradusese cel dintîi din *Volüspa (Profeția prezicătoarei),* poem oracular al ciclicității universale supusă celor trei Norne încifrînd în rune destinul, cu o titanomachie dintre Vani și Ași, cu amurgul prezis al zeilor și cu o apocastază datorată prăbușirii lui Yggdrazil, arbore cosmic. Alte fragmente, precum *Grimnismál,* includea o altă viziune asupra lui Odin, zeu al elementelor și al tainelor runice, vizionar universal.

Previzibilă, etapa istorică următoare se îndreaptă spre ideea superiorității acestei mitologii în fața celei greco-latine. *Eddele* cuprind credința în destin, în pieirea și renașterea lumilor, nutresc religia runelor, Logos încifrat, și prin urmare aceea a poeziei, autorii ei sînt misterioșii barzi sau scalzi ; *Edda* mai nouă certifică un ev-mediu timpuriu cu înfruntări mitice, (ale goților cu hunii lui Attila în *Gudrun)* și cu eroi călăuziți de legile onoarei și de vocația sacrificiului suprem. Departe de limpiditatea clasică a epopeii homerice, poetica lor practică incantația oraculară, sentimentul sacrului străbate refrenele obscure, turburătoare. Universul fizic, divergent și el față de peisajul solar al Mediteranei, aduce silueta transcendentă a castelului gotic, nu numai terestru, ci și uranic, ghețuri nesfîrșite, fiorduri și stînci sălbatice, iceberguri plutitoare, oceanul înghețat. — într-un cuvînt, un nou exotism. Tipologia sa umană instaura în același timp cultul sensibilității romantice, cultul iubirii devoratoare, o mentalitate spiritualistă. Confundînd celții cu popoarele scandinave, literații vremii descoperiră astfel o Germanie arhetipală, înzestrată cu toate virtuțile imaginației și ale spiritului, cum nu se poate mai corespondentă platformei romantice. Prestigiul lui Herder consolidă atracția noului univers, încă un argument al supe-

Scanned with OKEN Scanner

rioritătii „barbare", sugerînd dihotomia Nord — Sud încă în *Jurnalul călătoriei mele* (1769). El va explica aici „istoria scenelor universale" prin dialectica a două „curente"; „cel din răsărit și nord, (care) s-a menținut în munții cei reci ca peștii monstruoși sub sloiurile de gheață, perpetuîndu-se cu forța sa uriașă, descoperindu-și religia cruzimii în conformitate cu clima și a continuat să se reverse peste Europa cu spada și cu dreptul și cu moravurile sale", în timp ce celălalt, care „coboară blînd din Orient peste Grecia și Italia" generase „o religie blîndă, sudică, o poezie a imaginației, o muzică, artă, morală, știință a sudului răsăritean". Nucleul curentului învingător va fi „Germania (care) i-a aparținut și de drept ar trebui să-i fie o datină sfîntă, să studieze această istorie a Nordului".[303] Nordul va fi, prin urmare, privit ca spațiu sacru, generator al civilizației moderne și al poeticii romantice. (O lucrare relativ recentă, aceea a lui Karl Heinz Bohrer, *Der Mythos vom Norden, Studien zur romantischen Geschichtsprophetie,* Köln, 1961, caracterizează, apelînd frecvent la texte herderiene, această nouă poetică, enunțînd atît „mistificarea" cuvîntului *nordic,* cît și sensul său transcendent). Tot Herder, gînditor care își definea viața printr-o „plimbare pe sub bolți gotice", iar momentele de geneză culturală, sub auspiciul „măreției" în egală măsură gotică[304], va și sugera calitatea de model romantic al acestei mitologii. Deși în deschiderea *Corespondenței asupra lui Ossian* el își nega intenția „de a da poemele mele nordice drept modele pentru poezia modernă", ideea se impunea de la sine, întrucît mitologia nordului sfida literatura pedantă prin apelul la Natură, singurul model autentic, avînd de partea sa „limba solidă, liberă și virilă a originilor", „un elan al imaginației", imprevizibil.[305] Asemenea puncte de vedere vor apărea ulterior atît la Doamna de Staël, cît și la Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie,* spre a stimula și poetica romantismului românesc.

Doamna de Staël preia entuziasmul herderian în fața noii mitologii colorîndu-l cu un emoționalism preromantic, încîntat de a găsi o poezie melancolică. Numele lui Mallet, pionierul, revine de cîteva ori în scrierile sale. Im-

Scanned with OKEN Scanner

portanța Nordului este întîi de toate spirituală, el fiind văzut ca succesor al civilizației elene, apt de a îmbogăți registrul literaturii prin „nobilă exaltare", melancolii, iubiri ideale, o natură sălbatecă. Ca și Herder anterior, de Staël își dezavuează intenția evidentă spre a strecura mai insinuant calul troian în cetatea normelor clasice : „Mi s-a adus învinuirea de a fi preferat literatura Nordului literaturii din miazăzi, și această părere a fost socotită o poetică nouă". Scopul real ar fi fost unul sociologic, de a stabili raportul dintre literatură și instituțiile ideologice [306], demers ratat în celebrul său eseu, *Despre literatură...*, rămas un manifest al noii poetici romantice (nordice) prin afirmarea poeziei transcendente, spiritualiste, integrîndu-și „întunecata natură răzvrătită de către scriitorii din nord" [307]. Celălalt eseu, *Despre Germania* configura, spre uzul Europei, un spațiu simbolic al mitului originar, al goticului arhitectonic și spiritual, „urmele unei naturi sălbatice", „o țară acoperită cu păduri de stejar și brad, străbătută de fluvii de o măreață frumusețe". [308]

Primul moment romantic românesc păstrează aceleași motivații, Ion Heliade-Rădulescu celebrînd cu fervoare mitologia de curînd descoperită și „mistificînd" noțiunea de Germanie, devenită „India occidentului (...) formație colosală". Misterul mitic o cufundă într-o „negură sacră" și, fiind competitivă, „Ea are un Olimp, Walhalla". [309] Studiul *Despre epopee,* figurînd în vol. II din *Curs întreg de poesie generale* (1870), accentua specificul pregnant pe care îl deține „poezia ginților teutonice sau gotice", „geniul său propriu și distins" prin opera „scalzilor primitivi" ce se „ocupară de cele naționale". Galeria „eroilor naționali", Fingal, Swaran, Oscar, Ossian, Malvina, dar și Hamlet, Conrad indică aglutinarea lui Shakespeare și Byron între asemenea „poeți ai nordului". Goticul devine, la Heliade, un sinonim al romanticului sfidînd norma clasicismului. „Pe cînd se dezvoltau goții și își creau o literatură, o poezie a lor națională, ei n-ar fi știut a răspunde de i-ar fi întrebat cineva : de ce școală este poezia lor ? clasică sau romantică ? Poezia lor fu gotică, după cum le fu și arhitectura gotică". Ei n-au urmat „regule" impuse de Aristotel sau Horațiu, „maestrul" lor

Scanned with OKEN Scanner

fiind, „ca la toți popolii primitivi, natura", idei, cum am văzut, evident herderiene. (Între spiritele tutelare ale noii Germanii, Heliade enumeră pe Herder pentru *Estetică,* iar proiectul său de *Bibliotecă universală* prin traduceri îl cuprinde pe savantul german la secțiunea *Istorie).* Spiritul războinic al cavalerilor Nordului este văzut tot herderian, în consonanță cu sălbăticia naturii : „De au fost egoiști ca fiarele, fioroși și altieri ca munții, reci ca și climele nordului de unde descindeau, repezi și turburi ca torentele, sombri ca pădurele, fantaști ca speluncele, știau și ei pe atîta pe cît știu fierele, munții, selbele, torentele, speluncele de efectul ce produc oamenilor". [310] Exaltarea noii poetici fusese profesată și de Bolliac în studiul său *Poesia* (1846), pe care l-am investigat anterior sub raportul unui manifest romantic. Fugosul pașoptist afla conform confuziei generale în epocă, pe „civilizatorii populilor" în „scalderii goților și bardii celtici", iar în „cosmogoniile scandinave" o poezie ce personifica pe Odin, evocîndu-i portretul în trecutul mitic, „pe cînd cultul lui se celebra sub un stejar bătrîn sau într-o peșteră apărată de intemperii", cult probat cf. lui Bolliac de monumente megalitice, „bolovani gigantici rămași și pînă în zilele noastre pe munții bătrînei Scandinavii". Citatul reprodus din *Edda* îl indica pe Odin drept vraci și războinic suprem, stăpîn peste afectele umane, elemente cosmice, viață și moarte, toate ipostazările ce vor reveni, de astă dată convertite poetic, sub pana lui Eminescu. Tot aici pomenește Bolliac despre „Valhala". Antiteza Nord-Sud urmează ideile Doamnei de Staël : „Climele cele dulci de răsărit" instaurînd „teocrația pură" și o „poezie simțuală", pe cînd „climele cele aspre de nord", o poezie izvorîtă din „imaginație", „mai spirituală", făcînd ca un războinic să aibă față de moarte „un dispreț de necrezut" și „curagiul" drept religie supremă. Zeitățile unui eros thanatic, „Valchirii, zice Bolliac, veghează asupra cîmpului și primesc pe eroul murind ca să-l transporte numaidecît în delicele răpitoare de Valhala". În cele din urmă, „Anticarii cei învățați", între care îl ghicim pe Herder, primesc elogiul lui Bolliac pentru a fi redescoperit vechile mitologii, în urma cărora „poezia va avea de

Scanned with OKEN Scanner

aici înainte izvoare de viață nouă", dovadă că „Indiile, Egipetul, Persia, China și (mai ales) lumea gigantică și poetică unde a domnit marele Odin au început să exploateze bibliile lor". [311] Deși spre deosebire de exaltările lui Heliade și Bolliac, Odobescu regretă „forma" violentă a stilului romantic, (melancolia, obsesia morții), izvorul pe care îl nominalizează este același, — „geniul popoarelor gotice". În pofida clasicismului său structural, nici el nu poate ocoli grandoarea noii mitologii, pe „scandinavii (care) în cețurile lor aveau pe scalzii lor ce le cîntau luptele zeilor și-ale uriașilor", deși academismul odobescian nu poate vedea în aceasta un model, ci mai curînd un prilej de uimire, menit să „atîțe mirarea și foarte puțin să ne dea modeluri vrednice de imitat". Subordonate în virtutea aceleiași idiosincrazii oprobriului, „literaturile gotice" sînt identificate cu acele „romantice", „roduri ale unei imaginații exaltate și întunecate, pline de idei bizare și de fapte îngrozitoare și peste fire". [312] Chiar și asemenea negări sînt probante din punctul nostru de vedere, întrucît afirmă fără dubiu mitologia Nordului ca materie a creativității romantice.

Fără a lăsa însemnări asupra acesteia, Eminescu face mult mai mult, transformînd universul nordic într-o sursă importantă a viziunilor sale. În cadrul programei universitare mai ales berlineze el citise nu doar pe Herder, ci *Deutsche Mythologie* a lui Jacob Grimm, iar textele *Eddei,* desigur integral, într-o ediție poate de la Gotta, 1855 *(Die Edda die ältere und jungere nebst den mythischen Erzählungen der Skalda).* Opera muzicală și poetică a contemporanului său Richard Wagner, care luminase schopenhauerian această mitologie poate, de asemenea, să-i fi oferit sugestii. Să ne amintim faptul că *Tannhäuser* și *Lohengrin* datează dintre 1845—1850, iar *Aurul Rinului, Walkyria* și *Idila lui Siegfrid,* dintre 1868—1870. Neîndoielnic, între 1870—1874 Eminescu găsise la Viena și Berlin faima acestui descoperitor romantic al Nordului, ori, cum știm, poetul fusese un mare iubitor al operei. „Mitologia scandinavă, scrie și Călinescu, mișună în compunerile lui berlineze", [313] dar și ulterior, spre 1876, în *Strigoii,* an în care printr-o coincidență și Wagner își încheia marele ciclu prin *Siegfrid* și *Amurgul zeilor.*

Scanned with OKEN Scanner

Un evident nucleu stilistic al acestei integrări românești ni se pare a fi încă la poeții preeminescieni, o „goticizare" a peisajului carpatin, imaginațiile hrănite de universul nordului supradimensionînd, în sensul verticalităților gotice, ruinele noastre de proporții de fapt modeste. În mod la fel de explicabil peisajele carpatine capătă profil gotic. Stimulul, de natură patriotică, vrea să confere istoriei și geografiei naționale aura mitului romantic, așa cum Dimitrie Cantemir văzuse în Ceahlău, Olimpul clasic. Precursor romantic în atîtea privințe, Cezar Bolliac regreta absența formelor gotice, deplîngînd modestia ruinelor autohtone, care „nu au nici mauestatea ruinelor din Orient, nici eleganța ruinelor grece și romane, nici sălbaticul ruinelor gotice ; arhitectura noastră a fost modestă, ca și poporul nostru, și ritul nu a iertat să adoptăm ordinul gotic, care s-ar fi acordat atît de bine cu munții, cu brazii și cu pădurile noastre... Ce efect ar fi făcut în aceste locuri sălbatice nişte ruine ale căror săgeți negre și ascuțite — în contrast cu bolțile de azur și în acord cu brazii — s-ar fi înălțat, desemnîndu-se în eter, și d-ale cărora securi s-ar fi putut agăța mușchiul, carpenul și edera". [314] Bolliac-poetul va și realiza transferul irealizabil al goticului în materie prin imaginar — „sălbateca natură" din *Ermitul,* unde există nu numai „peșterea ce urlă și rîpa cea noptoasă" sau „rîul mugind într-un abis", ci și „brazii în formi de piramide", detaliu al arhitecturii ascensionale. Într-un alt poem, *O dimineață pe Caraiman,* între „vîrfuri arare străbătute", munții înșiși ridică explicit „mulțimi de turnuri *gotici* în cerul azurit" și „palaturi milioane din vîrstele titane". Asemenea texte contrazic afirmații curente despre inexistența viziunii gotice în poezia preeminesciană. [315] Exemplele se pot înmulți fără prea multă trudă, nota comună fiind supradimensionarea peisajului montan autohton în sensul „sălbăticiei" verticale implicînd volumele gotice. Grigore Alexandrescu vedea în „ale stejarilor vîrfuri" „piramide de verdeață", peste „adînci prăpăstii" *(Răsăritul lunei la Tismana).* Extrem de modestul poet Al. Pelimon exaltă măreția munților noștri, văzîndu-i drept „coloane" colosale. *(Carpații).* Obsedat de munte ca simbol al infinitului în antiteză cu limitele umane, Radu Ionescu mărește,

Scanned with OKEN Scanner

ca ulterior Eminescu, piscurile verticale, integrîndu-le în Complexul lui Atlas, „munte / A căruia pompoasă și-naltă, mare frunte / Aproape e s-atingă de plutitorii nori“ *(Geniul abisului)*. Și Ioan Catina integrează dialecticii eului romantic simbolul verticalității montane cu sugestia goticului [316]. În geologia colosalului, pe care am cercetat-o în *Poezia elementelor* (Ed. „Cartea Românească“, 1979), această oglindă energetică a titanismului eminescian își circumscrie viziunea gotică. După ce Dacia din *Memento mori*, fostă „cetate“, dispare prin maledicția istoriei dominată schopenhauerian de „colțu-obscur“ al răului, volumele ei fuzionează cu formele ascensionale ale pămîntului însuși, păstrînd elanul vertical : „A ei arcuri azi îs ramuri, a ei stîlpi sînt trunchiuri groase, / A ei bolți streșini de frunze arcuite-ntunecat“. Domul montan al Dochiei este o hiperbolă a goticului : „A lui stîlpi-s munți de piatră, a lui streșin-o pădure, / A cărei copaci se mișcă între nouri adînciți“. Domul are și „scări de stînci înalte“, culoarea lui este negrul strălucitor, „halele lui negre strălucind ca și oțel“. În cele din urmă obsesia arhitecturală a romantismului, descoperită de Goethe, apare nominalizată la Eminescu, precum anterior la Bolliac : „Ca prin bolțile crăpate unei *gotice* ruine / Mai străbat prin bolți de frunze razele lunei senine“.

Visarea gheții, pe care am configurat-o în *Poezia elementelor* ca materie a morții, este și ea cel puțin în punctul inițial un efect al lumii Nordului cu pustietățile sale dezolante. Fragmentul *Toma Nour în Siberia* conjuga senzația frigului cu aceleași forme arhitecturale ale închisorii de pe Neva, iradiind „răceala cea mai putredă a acestor muri înalți“, cu „bolte negre și teribile ca înnoratul cer de noapte“, părînd „domul unui munte în patru colțuri“. Zborul eroului cu sania prin „pustia de zăpadă“, (practică șamanică cf. lui A. Marino [317]), cuprinde o trimitere cum nu se poate mai explicită la sursă, „visele teribile ale poeților norvegieni“, „o viziune a Nordului“, a „bătrînului și întunecatului rege Nord“. *Odin și poetul* dezvoltă obsesia imersiunii într-o „mare înghețată“, unde poetul poate revedea „Pe zeii vechi și mîndri ai Valhalei“.

De la sine înțeles, nici „goticizarea“, nici invocarea ghețurilor nu rămîn la Eminescu un detaliu oarecare,

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

șocant prin raritate. El se integrează propensiunii simbolice spre visul extincției minerale în acord cu dorul de evadare al romanticilor, descoperitori, prin mitologia Nordului, ai unui exotism nou. Conturînd ideea, Ricarda Huch enunța cum că „forța fantastică a poeziei nordice — ghețari plutind în văpaia solară a miezului de noapte — ademenea la fel de tainic ca Sudul sau Orientul". [318]

Dacă este să acceptăm afirmația călinesciană că toată opera poetului național a fost sedimentată pînă în 1876, trebuie să recunoaștem locul deloc neglijabil al mitologiei Nordului în structura acesteia. Întîi de toate cosmografia eminesciană se arată a-i fi absorbit numeroase reprezentări. Pe lîngă nucleul indic, poetul aflase imagini ale increatului în *Prezicerile vizionarei,* pe cînd nu era „Nici stîncă, nici mare, / Nici val înspumat, / Nici cerul deasupra, / Nici țărnă sub stele / Doar hău fără fund". Peste acest hău (Ginunsgagap), „domnea duhul părintelui-a-toate și duhul acesta a dat ființă primelor alcătuiri ale începutului lumii", cînd „picăturile de apă au prins viață" datorită „scînteii." [319] Cosmogoniile din *Rugăciunea unui dac* și *Scrisoarea I* justifică alăturările. („Pe cînd nu era moarte, nimic nemuritor, / Nici sîmburul luminii de viață dătător... / El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii / Și din noian de ape puteri au dat scînteii", sau „Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă..."). În *Demonism* pămîntul rezultă din mineralizarea unui titan mort ; aflăm cu surprindere acest mit în corpusul nordic. „Din rămășițele lui Ymir, ni se spune în ediția Isbășescu, cei trei frați Aseni au făurit lumea. Astfel, din sîngele lui au prins ființă toate apele și marea cea mare care acoperea totul ; dar cei trei zei au dat apele în lături și au făcut pămîntul și lutul, din părul lui pomii, din oasele și dinții lui munții și stîncile." [320] La Eminescu, „carnea vechiului titan" care „de dureri a devenit granit", naște pămîntul, „titan bătrîn cu aspru păr de codri" ce „plînge pe veci pe creții feții sale / Fluvii de lacrimi", indicii prezente integral în textul citat. Aneantizarea cosmosului și ideea regenerării ciclice puteau fi aflate în aceeași mitologie. Apocastaza în care focul justițiar mistuie pămîntul și cerul există în *Amurgul zeilor,* cînd „Surt

a dezlănțuit pălălaia focului peste pămînt (...) și întreaga lume s-a mistuit în flăcări". Tot în *Volüspa* tabloul apărea astfel : „Se stinge soarele / Pămîntul se-afundă-n mare, / Din cer se năruie / Sclipitoarele stele. / Fumul și focul / Bîntuie de-a rîndul ; / Dogoarea cumplită / Se-nalță la cer". Urmărind herderian și schopenhauerian cursul istoriei „Din mărire la cădere, din cădere la mărire", constatînd criza, cînd „e apus de zeitate și-asfințire de idei," poetul va proiecta sfîrșitul lumii ca pe o sancționare etică (*Andrei Mureșanu, Memento mori, Confesiune).* Combustia și apoi înghețul cuprind totul ca în mitologia cercetată. Sorii își sting „gigantice făclii", pămîntul e „înmormîntat", stelele ard și se prăbușesc „tremurînd", „ai pieirii palizi îngeri" cresc „dintre flacăre". În miturile nordice Nornele deciseseră catastrofa instaurînd golul universal și un nou ciclu al existenței cosmice, divine și umane. „Acum, precizează legenda, cînd focul lămurise și limpezise totul, orice vină din trecut fusese ispășită și o lume nouă, mai bună, putea lua ființă. Vîrsta de aur, care domnise cîndva în lume, n-o mai împiedica nimeni acum să revină", „stare de nevinovăție și de pace, cu îmbelșugată fericire". [321] E adevărat că extremul scepticism eminescian va dilata tocmai momentul de anihilare a energiei vitale, văzut ca echilibru ideal. „Eterna pace-n-tinde imperiul ei mut / Și soarele pe ceruri se-nchide ca o rană / Ce arde-n universul bolnav de viață vană" *(Confesiune).* În *Rigveda* dar și în mitologia scandinavă, Yggdrazil, frasinul lumii, asigură structura și integritatea celei din urmă. El este ax al lumii privegheat de Norne, centru al simetriei universale : „Un frasin mai știu / Ce-i zice Yggdrazil, / Cu vîrful se scaldă / În albele cețuri, / De-acolo și roua / Se lasă prin văi". „Arborele acesta, se spune în altă parte, va trăi cît lumea, și de-ndată ce avea să se prăbușească, avea să piară și lumea". [322] Imaginile apocastazei integrează în *Amurgul zeilor* prăbușirea lui Yggdrazil, care „s-a cutremurat (...) o dată din rădăcini pînă-n vîrf, coroana a prins a vui puternic, și falnicul frasin s-a prăbușit în cele din urmă, într-o cădere deopotrivă de neasemuită și de înspăimîntătoare [323]. În *Povestea magului* există „al firii pom" de care stă agățată steaua tutelară a Feciorului, „ce cade scuturată de-a

Scanned with OKEN Scanner

morții lung samum". În *Memento..* precizarea că „Frunze / Galbene, uscate, cerul lumile să-și cearnă jos", presupune existența aceluiași arbore cosmic. În *Andrei Mureșanu* cerul are o „rădăcină" din care „decade" un copac cosmogonic răsturnat. Domul eminescian uranic, terestru și acvatic, mărturie a *voinței de construcție* (vezi *Poezia elementelor)* poate conține și sugestii provenite din miturile nordice. În Idafeld, tărîm uranian, „se înălțau, strălucind în soare, douăsprezece castele divine, pe care și le clădiseră zeii după zidirea lumii (...), altare și temple". [324] La Eminescu, în *Sărmanul Dionis,* există un palat cosmic cu „portale înalte, galerii de marmură ca ceara, straturi de stele albastre pe plafonuri argintoase" ; în *Miradoniz* norii încheagă „un templu grec". Castele solare există în *Memento...,* poem de largă inspirație din mitul nordic, zidiri construite din aur translucid și marmură ; „Într-o lume fără umbră e a soarelui cetate, / Totul e lumină clară, radioasă voluptate." Coloanele lor sînt de „marmoră albă și senină ca zăpada", cu „lungi bolte" și un fel de Valkirii uranice plutitoare, „a soarelui copile printre aerul cel cald". Pe de altă parte, domul subteran al Sarmizegetusei va fi o Walhală de granit. Sala celor aleși apare astfel configurată în corpusul nordic : „Castelul era acoperit cu scuturi mari, așezate în chip de șindrile, pereții și lavițele din jurul sălii celei mari erau împodobite pe de-a rîndul cu platoșele de preț și cu arme lucrate măiestrit". Sala mai are „douăsprezece jilțuri înalte de aur pentru cei doisprezece zei", cel mai măreț fiind evident, jilțul lui Odin. Locul are semnificația paradisului războinicilor tineri aleși de Valkirii „pe cîmpul de luptă". Aici Odin îi ospătează cu miedul adus de Frigga însăși. [325] Dar Walhala dacică îmbină imaginea mitică cu scene din *Amurgul zeilor,* întrucît făclii de smoală „luminînd halele negre, armuri albe și curate", fac să apară „Atîrnate de columne, lănci și arcuri răzimate / De pereți — pavezi albastre strălucind pe stîlpii suri". O altă Walhală submarină apare și în *Memento...,* și în *Odin și poetul* indicînd sursa : „Acolo, în fundul mării, în înalte-albastre hale, / Șed la mese lungi de piatră zeii falnicei Valhale", sau coborînd „pe scări de valuri"

Scanned with OKEN Scanner

poetul se imaginează pe sine aflînd „pe zeii vechi și mîndri ai Valhalei", iar în apă „genii cu părul blond", tot Valkirii. Apa-aer, confuzie tipic-eminesciană umple aceste „de safir mîndre palate" cu „aerul cel moale, cald și clar". Participînd la masa morții, „ducii daci" adîncesc Walhala într-un timp tragic, în amurgul zeilor autohtoni.

Odin, unul din spiritele tutelare ale operei eminesciene, întrunește nu doar omnipotența războinică, ci și regalitatea poeziei, a magiei runice (în egală măsură Logos încifrat) și a transmutațiilor elementare. Faptul că la Eminescu și Zamolxe își are sediul în Walhala, alături de Decebal, provine din identificarea curentă între goți și geți, încă Jacob Grimm pornind de la Iordanes care afirmase că Zamolxe ar fi fost „un uitat rege gotic (getic)" — „einen gotischen (getischen) vergotterten König" [326]. Confuzia, atît de fertilă pentru mitologia eminesciană, este dezbătută antropologic de Mircea Eliade care explică omologarea celor doi zei supremi *(De la Zalmoxis...* ed. cit., p. 81—86), întrunind „escatologie, terapeutică, theurgie". De aici provine și *Rugăciunea unui dac* adresată zeului primordial nordic și dacic, care „stătut-au nainte de-a fi zeii", fiind „moartea morții și învierea vieții", principiu al creației poetice, „și-n glas purtat de cîntec simții duiosu-i viers". Ca zeu războinic și justițiar, hotărînd cursul istoriei cu sulița sa legendară, Odin apare mai ales în *Memento...* Din *Edda* aflasem că el „diriguia și hotăra soarta luptelor și a bătăliilor, de sus, din înaltul cerului, fără a se amesteca în ele" [327]. La fel se petrec lucrurile în marele poem eminescian, cînd urmărind bătălia uranică dintre oștirile lui Zamolxis și Jupiter, „răzimați pe lănci și scuturi, zeii nordici stau în soare". Între aceștia, „pe un tron cu spate mare, / Odin adîncit în gînduri vede-a luptei lungi grandoare / Și coroana-i de-aur luce p-a lui frunte arzător". Logosul runic nu este numai al încifrării stilistice, ci și al secretului devenirii istorice, iar Odin este „izvoditorul", zeul „care le-a gîndit, le-a făurit și le-a încrustat pentru prima oară din lemn de fag". [328] Aflat de astă-dată „în fundul mării" Odin și zeii Walhalei „decid ei moartea Romei și o scriu în rune". Tot zeul nordic suprem este marele vizionar, poetul universal, posedînd ca nici un zeu elen

Scanned with OKEN Scanner

(dacă nu ne gîndim la Orfeu, singurul spirit al clasicității care a fascinat și pe romantici, și pe moderni), „înflăcărarea sacră, însoțită de dorința stăruitoare, care îngăduie poetului sau cîntărețului și vizionarului să năzuiască spre culmile supreme ale creației și vieții și să le întrezărească aievea". [329] Dar vizionarul devine, deși surprinzător pentru Eminescu, principiul creației apollinice în *Odin și poetul*. Un alt motiv al poeziei eminesciene este mieduI, Soma scandinavă, și pe care Georges Dumézil îl consideră important nucleu al mitologiei Nordului. [330] Harul acestei băuturi este spiritual ; ea „îmboldește mintea și face să scapere duhul și lumina poeziei". Plămădită din sînge, principiu organic vital, și miere, simbol al inițierii și revelației, această *soma* [331] va fi ascunsă de Mimir și dobîndită de Odin „de sub munții care se bat în capete", cum zice mitologia pe care o investigăm. [332] Încorporînd apa vie din folclorul românesc, acest mied se află în tărîmul eminescian unde „zmeii-și fac din cîte-un munte uriașele palate", el fiind „vinul poeziei și-a gîndirei". Astfel în *Memento*... „păharul poeziei înfocate" compensă realizarea intelectuală a ciclicității istorice descendente.

Deosebit de amplu este elementul nordic în *Strigoii*, unde se află și istoria fabuloasă a creștinismului daconordic timpuriu foarte aproape de viziunea lui Mircea Eliade, și tabloul migrațiilor gotice și, mai ales, sinteza mitică Odin-Zalmoxe. Popoarele Nordului își pornesc puhoaiele la decizia zeului suprem : „Căci Odin părăsise de gheață nalta-i domă, / Pe zodii sîngeroase porneau a lui popoară". Provenind „din codri vechi de brad" ai Scandinaviei, Arald va îmbrățișa cultul lui Zalmoxe, altă ipostază a lui Odin, mult mai aproape spiritului său decît recentul creștinism. „Părinte al vrăjilor", ca și zeul nordic, Zalmoxe va revitaliza iubirea transcendentă pentru Maria, „regină dunăreană" într-o lume a strigoilor. Harul de a insufla făpturilor inanimate suflul vital va fi nu o dată consemnat în corpusul nordic ; astfel, Odin învie trunchiuri de copac, iar Loki, stăpîn al focului, „a înfăptuit farmecul sîngelui fierbinte ce aleargă prin trup, ridicînd rumeneală în obraji și făcînd pielea trandafirie" [333]. Odin cunoaște ascunzătoarea metalelor „în măruntaiele

Scanned with OKEN Scanner

pămîntului", forţele subterane, schimbă direcţia vînturilor, liniştește furtuna și stinge focul.[334] Magia nordică și, desigur, Paracelsus și Böhme participă la resuscitarea Mariei, cînd magul invocă theurgia lui Zamolxe. „Din inimă pămîntul la morţi să deie viaţă" și versurile următoare clamează calitatea de zeu al vieții și nefiinţei, al metamorfozelor, făcînd „din piatră aur și din îngheţ văpaie", „apa-n sînge", și poruncind focului să devină „sînge cald".

Soţia lui Odin, Freea sau Frigga, o Afrodită nordică, tronînd peste zei și peste oameni străluce alături de cel dintîi în Walhala unde alege oaspeţii poftindu-i la ospăţ. Tot în *Memento*, priveghind cu măreție lupta celor două seminţii, Odin cu înfăţișarea consacrată de aceeași mitologie, avînd „pletele-albe ca argintul", apare lîngă „Freea albă ca zăpada, zveltă în albastră haină, / Capul ei muiat în aurul pletelor, c-o dulce taină / Răzimată de-umerii aspri l-al Valhalei împărat". Ea însăși căpetenie a Valkiriilor, Freea va prolifera la Eminescu zeităţi plutitoare ţinînd de Complexul Ofeliei dar și de tipologia veroniană, pînă și în poemul nostalgic *Din valurile vremii*. La invitaţia lui Odin apărea în faţa poetului „o copilă dulce-naltă", „ca o umbră argintie" încoronată cu o coroană „De diamante umede, topite", și ca Freea, devenind „regina frumuseţii-a lumii". Am mai semnalat mai sus alte Valkirii acvatice, solare, uraniene, luna fiind și ea la urma urmelor o Valkirie plutitoare pe mările somnului eminescian. Nornele, divinatoare și preotese ale destinului se reunesc cu fabulosul Ursitoarelor pe care le-am semnalat la timpul potrivit, în cap. dedicat surselor mitologiei naţionale ; dar știm bine că mitologia eminesciană personală dispersează, dizlocă și amalgamează toate miturile cu condiţia să aparţină lumii herderiene „ce gîndea în basme și vorbea în poezii". La fel se întîmplă cu Nornele nordice, care pot fi de bun sau rău augur, ca și Ursitoarele noastre.

Mitologia Nordului oferă romantismului românesc, mai ales prin Eminescu, un nou univers fizic și un nou Pantheon, devenite materii ale simbolismului său transcendent.

Scanned with OKEN Scanner

Fapt simptomatic, la aproape un secol și mai bine după ce modestul ecleziast Macpherson ajustase în engleză vechile poeme ale ținutului său natal spre a le atribui lui Ossian, — N. Schelitti, junimistul, insera în *Convorbirile* ieșene (1869, 111, p. 72) o odă în care bardul scoțian apărea mitizat cu toată seriozitatea secolului iubitor de contrafaceri ale vechimii poetice.

Glas puternic ce vuiește pe-a strămbunilor mormînturi
Ossian ! suspin eroic unui suflet întristat
Vocea ta străbate stînca, glasul tău purtat de vînturi
Pînă-n cer s-a înălțat !

Cînd furtuna prin munți urlă și natura-n resculare,
Pare că deplînge-eroii care-n lupte au perit,
Tu te plimbi cu a ta liră, împletind a ta cîntare
Cu-a naturei glas uimit.

(Dedicațiune lui Ossian)

Se fixa, în felul acesta, figura legendară în care crezuse Heliade, făcîndu-i genealogia sacră astfel : bardul fusese „filiul lui Fingal regele Morvenului", „consolat de Malvina și memoria celor trecute", „orb ca Homer" și profet ca David.[335] Precedîndu-l în timp pe Heliade, Bolliac, adversar al „regulelor silnice", elogia în *Poesia* din 1846 pe „scalderii goților și bardii celtici", respectiv pe Ossian. Pantazi Ghica făcea în romanul său paranteze eseistice, raportînd „cîntecele și legendele populare ale românilor" la „poezia Nordului", anume, la „caracterul sombru și melancolic al inspirațiunilor lui Ossian" *(Un boem român)*[336]. Și alte romane de epocă abundă în trimiteri asemănătoare : pentru a sublinia frămîntările trăite de Zoe și Costin Fulga pe drumul spre peștera Dîmbovicioarei, Grandea crede nimerit a preciza că eroii săi au „cugetări lirice ca în Pindar și Ossian".[337] Cum se întîmplă însă cu multe forme culturale importante pentru dinamica lor istorică, astăzi îl citățm pe Ossian fără a-l citi, ceea ce îndreptățește un scurt popas asupra *lumii* acestor cînturi altădată celebre, folosind ediția *The*

Poems of Ossian, translated by James Macpherson in two volumes, London, 1774. Paralel cu eposul cînturilor se va contura poetica originalului, divergentă față de ce a oferit Europei și, respectiv, Principatelor versiunea netezită în gust clasic francez a lui La Tourneur (1777). În *Carthon*, eroul cu același nume, „fiul Oceanului", al „valurilor" și al „mîndriei" (izomorfia simbolismului marin), dorește o luptă cu legendarul rege Fingal însuși, tatăl lui Ossian. Duelul eroului cu bătrînul Clessamor, tatăl necunoscut de acesta, este văzut ca o înfruntare a elementelor, vîntul și marea („like two contending winds, that strive to roll the wave", p. 90). Dar, nemulțumit de cea dintîi victorie, Carthon imploră o nouă bătălie cu regele Fingal, întrucît numai astfel va intra în nemurire prin cîntecele barzilor, intonate în jurul stejarului oracular. Regele Morvenului îi acordă lupta, Carthon expiră, iar barzii, între care Ossian, îi cîntă amintirea eternă ca soarele în fața lunii, simbol al caducității. *Fingal*, poem celebru, narează faptele de arme ale acestuia într-o țesătură în care vagul epic apare compensat de tensiunea lirică. Traducerea lui Ion Heliade-Rădulescu din 1867, pe care o vom utiliza,[338] își relevă forța în pofida frapantelor barbarisme de tipul „Iar căpitanii-avanță luceferenți ca stella", „bellatori" = războinici. Toți eroii lui Ossian trăiesc fervoarea luptei cu ochii ațintiți asupra posterității, așa cum clamează Fingal în invocația către stihii. Fragmentul mărturisește vocația cosmică a lui Heliade.

> Sculați-vă, o vînturi Erin-ei, suflați, bateți ;
> În mijlocul tempestei, răpit pe nori în vortici,
> De fantasme turbate a morților din seculi,
> Decît să caz vr-odată să-mi placă vînătoarea
> Mai mult decît ardoarea, beția din batallii !

Prin comunicarea cu războinicii morți plutind în nori, ossianismul ne dovedește calitatea sa de metamitologie a Nordului, atunci cînd Cuchullin strigă la moartea adversarului : „Veniți toate-mprejuru-mi o umbre glorioase, / Prin norii ce vă poartă !" E drept, fără a fi nominalizat, însuși Odin apare în *Carric-Thura ;* el este „the

Scanned with OKEN Scanner

Spirit of Loda" cu ochi de flăcări și glas de tunet. Monologul său către Shirlic enumeră atributele-i cunoscute din mitologia genuină de care ne-am ocupat ; el stăpînește vîntul și furtunile, nările sale suflă prăpăd, iar privirea-i de foc aduce sfîrșitul semințiilor damnate : „I look on the nations and they vanish" — (ed. cit. II, p. 61—62). *Cîntecele Selmei (The songs of Selma),* dintre cele mai lirice cînturi ossianice, invocă magia lunară între stînci lugubre, concursul barzilor care spun povestea iubirilor damnate, fecioare despletite rătăcind, precum Colma, între torente prăvălite, și trecerea timpului intonată de însuși Ossian. Exemplificările îi aparțin de astă dată tălmăcirii lui Gr. H. Grandea, poet minor extrem de receptiv la influențe, și care a utilizat, după toate probabilitățile, la fel cu Heliade, pe La Tourneur cu varianta sa franceză. Se explică în felul acesta de ce bardul Alpin, „fiu al cîntecului" („son of song"), devine, tern, „bard cu renume" ; în loc de „stormy winds", „vîntul și-a oprit suflarea", evocînd o briză deloc furtunoasă, iar în loc de „urletul torentului", lait-motiv ossianic, gessnerianul vers „unda rîului murmură". În felul acesta destul de freneticul și byronianul Grandea clasicizează natura ossianică, transformînd-o în topos al armoniei. Plîngerea bardului devine și ea o tandră melopee preromantică.

De ce cîntă Ossian ?
Cînd i-e vocea răgușită ca al mărilor orcan ?
Vai, deschidă-se mormîntul cît mai iute pentru mine,
Cînd s-a dus a mea putere, viața nu mai e un bine.
Barzii Selmei toți intrat-au de mult în mormîntul lor,
N-a rămas decît Ossian care le plînge de dor. [339]

Originalul are cu totul alt ton liric, viril și dinamic ; Grandea pierde tocmai nucleul cel mai expresiv. „My voice remains like a blast, that roars lonely, on a sea-surrounded dead rock ; after the winds are laid. The dark moss whistles there ; the distaint mariner sees the waving trees" (ed. cit. I, p. 216). [340] Poetica preromantică [341] a cînturilor ossianice constă în dramatismul mineral al stîncilor lovite de valuri, brazi poleiți de lună, torente înspumate, cețuri funebre, abisuri, vîlcele, piscuri dezolante, palate uranice adăpostind sufletele morților ca în

Scanned with OKEN Scanner

miturile Nordului. Ca tipologie umană, Ossian reinstaurează eroul războinic cu suflet sensibil, care plînge ușor, devotat iubirilor ideale și idealului cavaleresc al gloriei postume. Celălalt erou, membru al castei nobile, este Bardul, Vates prototipal în ipostaza lui Ossian însuși. În gura acestuia Macpherson pune alte teme preromantice și chiar romantice : gloria perenă a poetului și a poeziei, trecerea ireversibilă a timpului, moartea iubitei angelice, trăfiorul cosmic. Eroina feminină este serafică, blondă, trăind iubiri devastatoare ; ea-și urmează iubitul în travesti ostășesc, murind mai întotdeauna în plină tinerețe, precum Sulmalla, Dar-thula, Minona și chiar Malvina, nora bardului mitic. (Numele acesteia este extrem de popular la noi prin 1861, dovadă acest dialog din Radu Ionescu, *Don Juanii din București* ; „— Am uitat de toate pentru Malvina. O ! sunt nebun ! — Ce nume frumos, zise coconul Tache, este luat din Ossian. — Foarte frumos nume, repetară mai mulți.“ — Radu Ionescu, *Scrieri alese,* Ed. „Minerva“, 1974, p. 380). Asemenea personaje evoluează pe un fundal epic evanescent, deși complicat prin detalii „istorice“ și precizări ; domină veșmintele lirice și afectul, acel emoționalism care și explică marea vogă a falsului Ossian. Stilul aproape oral, monologul patetic de la care a învățat în primul rînd Byron, apare eliptic, tensionat, ritmat, oracular, și accesibil datorită unui vocabular esențializat prin metafore sintagmatice concise. Lucrări europene în temă completează oricînd configurarea de față,[342] necesară unui preambul al preluării ossianești de către poezia română a secolului trecut. Se mai simte însă nevoia de a sublinia elementele de incidență cu poetica generic-romantică în consens cu strategia aplicată întregei secțiuni, *Modele culturale*...

„Succesul“ lui Ossian în Europa se motivează prin calitatea sa de model al poeziei naive, arhaice, naturale, așa cum o vede Herder, ilustrînd „operele miraculoase ale aezilor, cîntăreților, barzilor... cei mai mari poeți ai vechimii“ printr-un „elan al imaginației“, spulberînd literatura pedanților prin acea „limbă solidă, liberă și virilă a originilor“ — *Corespondența asupra lui Ossian și străvechile cîntece populare*[343]. Macpherson însuși enumera la finele ediției engleze citate, calități ca „forța

Scanned with OKEN Scanner

imaginației" („strenght of imagination"), „măreția genuină a pasiunii" („native majesty of passion"), așezîndu-l ca valoare alături de Homer și Shakespeare. (*A Dissertation concerning the aera of Ossian,* II, p. 433). Tot poezia naturii motiva iubirea timpurie a lui Goethe pentru Ossian, scriitorul inserînd o parafrazare a *Cîntecelor Selmei* în *Suferințele tînărului Werther ;* cunoaștem prețuirea perseverentă a lui Napoleon pentru acest poet. În aprecierea lui Ossian Doamna de Staël subliniază vraja melancoliei în acord cu sensibilitatea preromantică, subiectivizînd paralela Nord-Sud și Ossian-Homer din Herder pînă la afirmarea supremației valorice a celor dintîi termeni. Ossian va fi, prin urmare, „un prim model" „purtînd pecetea mitologiei Nordului", frapînd prin lipsa noționalului și, compensatoriu, prin „emoțiile" care „zguduie". Emoționalismul Doamnei de Staël mai vibrează în fața „tristeții" sublimului „spirit războinic", a fantasticului născocit de „întunecata imaginație" a popoarelor nordice, a idealizării femeii. Cît despre peisaj, zice de Staël, el descinde din lumea aceleiași mitologii, din „șuieratul vîntului" care „avîntă" spiritul „dincolo de hotarele acestui pămînt". Iată cum, aparentă contradicție, lipsa conceptului ajunge să devină „un spirit mai filosofic decît cel al popoarelor din miază-zi", prin transcendere simbolică [344]. În acest fel de Staël lărgește limitele geografice ale receptării ossianice dinspre lumea germanică spre cea franceză (Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Musset). De aici, motivată prin același fior emoționalist și poezie naturistă, opera lui Ossian trece hotarele Principatelor.

Ca în cazul celorlalte modele, receptarea românească a însoțit structurarea literară romantică, întrețesîndu-se cu descoperirea lui Byron și Lamartine, depășind cu mult în timp, voga general-europeană. Să ne gîndim că în Rusia, încă Pușkin era un fervent iubitor al lui Ossian, și-i adapta numeroase poeme. La noi, am văzut, se fac traduceri și se scriu ode omagiale spre 1870 ; modelul rămîne frecvent versiunea lui La Tourneur din 1777. Evident, nu intenționăm să realizăm, în cele ce urmează, o monografie a ossianismului nostru ; lucrul a și fost

realizat cu maximă seriozitate de Adrian Marino, care, deşi îşi intitulează *Ossianismul românesc,* „Schiţă introductivă“, [345] descoperă toate implicaţiile ideologice şi estetice ale preluării, menţionînd toate contribuţiile oricît de incidentale (P. Grimm, Al. Duţu, M. Vornicu, Ileana Verzea). Analizînd prin urmare, „procesul românesc de asemănare, localizare şi reformare a mitului ossianesc“, A. Marino enumeră reperele esenţiale ; bardul-profet, izomorfia ossianească a folclorului nostru în viziunea unor romantici, o Dacie titanic-ossianică. Tot A. Marino dă datarea influenţei, 1840—1870. În mod sigur, tentaţia includerii lui Ossian între izvoarele romantismului nostru nu se motivează prin dorinţa amplificării factologice, menire a unui studiu monografic complet care va fi desigur elaborat de cineva. Intenţia noastră este numai o configurare mai insistentă a motivaţiilor preluării lui Ossian ca *model romantic,* orientînd acest filon spre conceptul naţional respectiv.

Primordial ne apare în acest sens militantismul de factură ossianică, datorat paşoptiştilor în special, extrapolat atît asupra figurii eroului naţional care acceptă jertfa supremă, cît şi asupra unui bard, Vates de geniu. Simbolul harpei îi este aferent acestuia din urmă. Dacia ossianic supradimensionată (vezi A. Marino, *art. cit.)* apare ca simbolizare a mitului originar, iar iubita serafică sau fecioara moartă, evocate în peisajul nocturn dezolant, completează cosmosul tragic al melancoliei ce va deveni eminesciană. Ossian va satisface astfel ambele pulsiuni contrarii ale romantismului nostru, militantismul dar şi melancolia, pe lîngă o poetică a spaţiului cosmic solitar şi cultul geniului.

În mod frecvent, etica luptătorului, gloria postumă ce-l animă, fervoarea tabloului batalist apar în poemele noastre drept componente ossianice ale modelului uman eroic. Am citat monologul lui Carthon care implorase o luptă pe măsura lui şi furia războinică a cetelor lui Fingal, „ardoarea, beţia din batallii“, cum zicea Heliade. Duios în iubire, războinicul ossianic apare groaznic în luptă ca „marea în furtună“, comparaţie ironizată de

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale, dar proaspătă în secolul lui Macpherson. La fel de frecventă este în cînturile ossianești imaginea înfruntării armate, în care zgomotul metalului lovit se compară cu prăvălirea marilor torente. În traducerea lui Heliade din *Fingal*, „fiilii Erin-ei". „s-avîntă" „Precum torentul curge impetuos la vale", „Cu uetul de tunet ce sfîșie, despică". În versiunea heliadescă apar și comparații mai desfășurate cu elementele dezlănțuite : „Precum doi nori de toamnă, plini, încărcați de fulger, / Din munți opuși cu totul se-ntîmpină în trăsnet ; / Precum două torente opuse vin la vale, / S-ajung impetuoase, se varsă unu-ntr-altul, / Și ample și-amestică în muget și în spumă ; / Asemeni, și mai repezi, în inimă cu ură / armatele-amîndouă vin una peste alta". De la *Cîntarea României* pînă la *Memento mori* și *Scrisoarea III* poemele noastre încorporează asemenea secvențe ale învălmășelilor spectaculoase. La Alecu Russo războaiele daco-romane sînt „amestecul unei bătălii... Cei ce au năvălit sunt îmbrăcați în fier... săgeata alunecă pe pavăză, și paloșul cu două cuțite taie în carne vie... dar piepturile goale stau împotrivă... se luptă cu furie". Apoi războinicii români, „vitejii vitejilor" intră în bătălii antiotomane, cînd, la fel, „oamenii se izbesc cu oameni... zalele cu fierul.... piepturile cu oțelul... vitejii cad morți în țărîna... sîngele desfundă pămîntul". Amintirea acelei „vremi a luptei", cînd era „viață, bărbăție și putere, vitejie și jertfe", o păstrează la Alecu Russo, „bătrînii", care spun ca barzii lui Ossian, „bătăliile cele uriașe" și „lupta, zgomotul, sîngele vărsat și cîmpiile acoperite de morți". (Antiteza dintre gloria veche și decăderea prezentă apar subtextual). Titanomachia are aceeași structură în *Memento mori* chiar dacă luptele sînt uraniene, cînd „se năruie văzduhul de-al săgeților vărsat", iar armatele „își zdrobesc armele-n scuturi pe a cerului cîmpie" ; în același timp „Pașii lor amestec cerul". Secvența prea cunoscută din *Scrisoarea III* respiră și ea frenezia asurzitoare a luptei, comparația acesteia cu „crivățul și gerul", o anume poetică a morții colective. Anterior și Alecsandri avea voluptatea tabloului batalist de care Ossian nu este străin.

Scanned with OKEN Scanner

Precum doi nori pe ceruri stau față-ntunecoși
Și merg unul spre altul, dînd fulgeri luminoși,
Armatele dușmane, crunt-amenințătoare,
Răspîndind din ochi, din arme luciri fulgerătoare.

. . . . . .

Ca niște mari balauri cu lungi coarne-ascuțite,
Scadroanele în zgomot de tropot sunător
Se mișcă, saltă-n copce ; apoi, luîndu-și zbor,
Cu lancele plecate la fugă-s răpezite.

Fără a nega filonul homeric sau al lui Tasso, receptăm prezența modelului bardic animat de o estetică batalistă care domină compoziția cînturilor. Nefiind mari nuclee de poezie romantică, asemenea secvențe au exersat maleabilitatea versului românesc, mulajul său prozodic și forța sa de plasticizare. Bolintineanu are și el plăcerea de a evoca puhoiul războinicilor cu fior cosmic ossianesc. În *Codrul Cosminului* poetul celebrează „vîntul luptei" „splendide, sublime" care „geme cu turbare" sub dreapta lui Ștefan cel Mare în încleștare cu cetele polone. Strălucirea metalului îl atrage pe vizualul Bolintineanu : „Soarele răsare ; focul splendid luce, / P-armele lor mîndre cade și strălуce". Confruntarea antrenează izomorfismul cosmic și natural ; „Soarele dispare... ceru-ngălbeni / Munți nalți, vechi, scutur coama lor virgină, / Arburii se mișcă, se-nvîrtesc, se-nclină. // Cerul și pămîntul parcă se lovesc ; / Parcă se confundă și se nimicesc /". Poem puțin analizat astăzi, *Dumbrava Roșie* îngroșase, cum se vede în textul citat anterior, fervoarea bătăliei, dar și decizia taberei române de a întîmpina o moarte glorioasă, subtext iarăși patriotic în structuri de formă ossianescă. Așteptarea ciocnirii, moment dramatic, în care „litfii și românii" stau „pîndind semnalul" ne duce cu gîndul iarăși la paginile cînturilor din *Fingal*.

Cînd eroul războinic are prezență epică, îl animă același dispreț al morții derivat din mitologia Nordului, care glorifica lupta vitejească. Acest psihism de extracție medievală, vocația morții în luptă, face parte și din codul eroului romantic român, doar că lupta lui se subordonează idealului național. Astfel se configurează perso-

Scanned with OKEN Scanner

najele de domni români din evocările istorice ale lui Asachi, ca Petru Rareș sau cavalerii Coribut, Timuș, Svidrighelo. La Bolintineanu, în lumina lunii care „varsă raze dulci și argintoase“ Mihai cel Mare face considerații preromantice despre *Vanitas vanitatum* ca Ossian, spre a cere apoi „căpitanilor“ săi sacrificiul suprem ; „Nu vă cer viață, căpitanii mei ! / Dimpotrivă, moarte, iată ce vă cei !“ Muma lui Ștefan îi recunoaște identitatea cu condiția acceptării aceleiași etici : „Du-te la oștire ! pentru țară mori ! / Și-ți va fi mormîntul coronat cu flori“. „Ducii daci“ din *Memento mori* aleg în „halele negre“ ale Sarmizegetusei aceeași soluție a războinicului ossianesc : ei „Vor mai bine-o moarte crudă decît o viață sclavă“. Polonii din *Dumbrava Roșie*, joviali în preajma luptei, „merg precum ar merge la simplă vînătoare, / Glumind cu nepăsare de moartea ce-au să-nfrunte“. Duelul a doi oșteni la fel de redutabili domină cînturile ossianice trecînd prin Byron *(Ghiaurul)*, spre a impulsiona poezia noastră. Discursul, o anume retorică a provocării la luptă se află tot la Alecsandri în duelul Cîrjă — Toporski *(Cîntul VII)*, cînd bătrînii căpitani își elogiază reciproc vitejia.

Cîrjă ! răspunde leahul, ai minte înțeleaptă,
Dar inima nebună. Eu te cunosc pe tine,
Ești leu năpraznic, însă și tu mă știi pe mine,
Căci în mai multe rînduri luptat-am înainte,
Pe cînd aveam braț verde și inimă fierbinte.
Nici tu, vechiul meu dușman nu m-ai învins pe mine,
Nici eu n-am avut parte să te înving pe tine.

Lupta oștașilor beligeranți reprezintă o sumă de dueluri cavalerești individuale, „căci fiecare-alege un dușman pentru el“. Domină efortul de a fixa cinetica vitezei.

Plecînd apoi cu toții, strîng frîiele, dau pinteni,
În sprintene dezghinuri își saltă caii sprinteni,
Și zbor pe-aripa urei, cu-avîntul de nălucă,
Și intră ceată-n ceată și-n luptă se apucă.

Ca psihism, lupta înseamnă pentru romantic emoție, pasiune, dilatarea duratei, trăire într-un cuvînt paroxistică pe care o caută totdeauna eroul de această factură.

Scanned with OKEN Scanner

Pașa-Hassan prelungește această serie poetică prin cunoscuta imagine titanică a lui Mihai cel Mare care îl pune pe fugă pe lașul adversar, imagine fixată prin metafore iarăși ossianești, întrucît voievodul apare ca „volbura toamnei" și „furtuna". Fingal nu este străin de acest portret hiperbolic.

Sălbatecul Vodă e-n zale și-n fier
Și zalele-i zuruie crunte,
Gigantică poart-o cupolă pe frunte,
Și vorba-i e tunet, răsufletul ger,
Iar barda-i din stînga ajunge la cer,
Și Vodă-i un munte.

Pe lîngă viteazul căpitan și domn al țării, tipar ossianesc îl are și fata travestită în oștean, eroină preluată frecvent de Byron (vezi pajul Kaled în *Lara).* La noi asemenea eroine sînt preferate de Bolintineanu în ciclul său istoric ; în *Fata de la Cozia* „mîndrul căpitan / Ce-a ucis cu mîna-i pașă musulman", se dovedește a fi „o fetiță dulce ca o fericire", ce refuză spre surprinderea asistenței răsplata vitejiei sale, o soție din osul lui Țepeș. Motivul este travestiul, și după ce eroina face o profesie de credință în spirit pașoptist („Plîngerile țării brațul mi-a-narmat ; / Pentru-a ei scăpare astăzi m-am luptat"), identitatea ei iese la iveală ca la Ossian ; „junele frumos / Coiful își aruncă, părul-i cade-undos". În altă baladă a aceluiași poet, Marioara se decide să-și urmeze iubitul în luptă precum la Ossian Utha ce-l urmează, travestită, pe Trothal *(Carric-Thura)* și Crimora pe Comal *(Fingal).*

Natura ossianică nu este numai o lume impresionantă prin detaliul fizic al întinderii dezolante, ci și un spațiu al melancoliei nu mai puțin evident decît munții „hoinarului solitar", Jean-Jacques Rousseau. Sentimentul naturii și melancolia, stare prin excelență romantică, poate beneficia în urma recentei cărți a lui Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie* (Ed. Univers, 1980). În pofida obiectului ei principal, artele plastice, cartea conține idei tangente implicațiilor ossianismului românesc, precum următoarea afirmație : „a melancoliza înseamnă a contempla natura ca pe un posibil fără realizare, ca pe o șansă

Scanned with OKEN Scanner

ratată sau ca pe o speranță fără finalitate (...) A iubi natura, în limitele unei estetici a melancoliei, înseamnă a iubi în ea o dilemă, a da cu răbdare ocol unei definitive depărtări" (p. 76—77). Într-adevăr, privind reproducerile după Caspar David Friedrich, cu brumele și fiordurile acoperite de cețuri opace, nu putem să nu le raportăm la viziunile ossianești, mai cu seamă că freneticul pictor german trăiește în plină vogă a mitului bardic ! Într-adevăr, „dilema" romantică a lui Ossian presupune solitarul și grandiosul, întinderea marină învelită de cețurile Nordului în lumina funebră a lunii, uriașe torente căzînd pe stîncile pline de mușchi. Corespondența metafizică a unui asemenea peisaj devine în mod firesc ideea limitelor umane, fluxul temporal ireversibil, antinomiile dintre finit și infinit, dintre etern și caduc, dintre spirit și materie. În *Dedicațiune la Ossian* din care am mai citat, junimistul Schelitti recepta tocmai acest peisaj-tip :

Noaptea cînd răsare luna, cînd lucirea ei apune,
Tu visezi la malul mării, unde valurile mor,
Oceanul te ascultă și un val la altul spune
Al tău cînt nemuritor !

În traducerea sa din Fingal, Heliade recreează același decor cu prăvăliri de stînci, cu noaptea „În manta sa de brumă", „un nor de întunerec" și „Spumoasele torente", care se prăvălesc „Cotind, schimbîndu-și cursul fugea la vale răpezi / Lovind din piatră-n piatră și vîjîind cu trosnet..." În *Cîntecele Selmei* apare triada tipică pentru Ossian, „copacul, stînca, torentul urlător" („the rock, the tree, the roaring stream"), „vîntul-furtună" („the stormy winds"), și „mugindele valuri" („the roaring waves") în lumina metalică a lunii. Aceasta din urmă, „fiica nopții", ascunsă în „umbra tristeții" („the shadow of grief") este invocată spre a lumina „munții aspri" („shaggy mountains") și valurile oceanului, alb-înspumate. (ed. cit. I, p. 203—216 ; p. 354). Oceanul byronian în furtună își trage de aici începuturile. În *Temora,* torentul Lara (alt celebru erou byronian ce-și ia numele de față, întrutotul simbolic, din Ossian), apare năpădit de „abur întunecat și-adînc" („vapour dark and deep") prin care luna „înoată" fan-

Scanned with OKEN Scanner

tomatic (II, p. 141). Concomitent cu goticizarea priveliștilor noastre montane, așa cum am surprins-o în capitolul afectat mitologiei Nordului, există și o „ossianizare" a ei pe care a precizat-o Adrian Marino, — „extinderea enormă în spațiu, geografia himerică, de o sălbăticiune arhaică, inaccesibilă (...) transfigurarea unor înălțimi modeste, în prăpăstioase, sumbre și cețoase piscuri nordice" [346]

Natura ossianescă a peisajului stîncos autohton se certifică în etapa lirismului pașoptist prin nominalizarea sursei. La Cezar Bolliac peste „vîrfuri arare străbătute" ale Carpaților, unde „își primblă norii, troienii mișcători", iar sub „cortine aburoase" și „munți în vag eter", „rîul zgomotos" cade „pe-adînc prăpăstios", evocarea bardului scoțian apare cum nu se poate mai îndreptățită.

În largi domeni de brumă ce soarele-aurește,
Un Ossian ne-ar spune c-eroi aci conjur ;
În tronuri de porfiruri, o fiică ce iubește,
Un june erou mîndru cu ochii de azur.

Cu toate acestea aburul nu se încheagă în „al Scoției bardul, bătrînul Ossian" *(O dimineață pe Caraiman)*. În *Răsăritul lunei la Tismana* Gr. Alexandrescu descoperă între „adînci prăpăstii, mănăstirea învechită, / Feodală cetățuie, ce de turnuri ocolită / Ca de lună colorată și privită de departe / Părea unul din acele ossianice palate // Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc". Cu alte cuvinte, mănăstirea Tismanei părea un palat uranian fantomatic, pe care Ossian îl împrumutase din miturile Nordului. În volumașul *Lyra* (1858) al prolixului C. D. Aricescu ce-și versifica impresiile de turist montan prin Carpați, apărea o strofă naivă, certificînd familiaritatea cu același izvor : „Așa Ossian bardul, pășind din stîncă-n stîncă, / Încungiurat adesea de nouri nebuloși, / Cu Lyra-i numai singur scotea mii sonuri încă, / Cîntînd Heroii țării, toți bravi și virtuoși" *(Între Bîșci)*. Dar și nenominalizarea duce la aceleași puncte genetice, cînd Gh. Asachi, cunoscător al lui Ossian în transpunere italienească, a lui Cesarotti, evocă în nuvela istorică *Dragoș* „stînci de formă bizară, de cutremuri surupate și de fulgeri săgetate (...) în fioroasă tăcere" (ed. cit., p. 72).

Scanned with OKEN Scanner

Furtuna ossianizează și mai mult peisajul transformînd lacul Brateș („Brutis") în torent și ocean laolaltă : „...un întuneric cumplit se diștinse preste orizon, apa începu a se încreți, a forma valuri și cu putere lovindu-să de rîpile lacului unea răsunetul său către freamătul arborilor, între care șuiera orcanul, pe cînd tunetele și fulgerile asurzeau și luminau această scenă înfiorătoare" (*Petru Rareș*, p. 126). În juvenila sa *Meditația VI* (Înserare), Bolliac trece „vîlceaua" sub regimul Niagarei „spumegînd" prin „adînca prăpastie" și „munți de aburi înrubinați de murindul foc al soarelui". Luna, ossianică și ea, este „o măreață fecioară" care, reliefată de tenebre, „are un pas lin (...) plin de dulceață", prefigurînd izomorfismul selenar eminescian (*Operile lui Cesar Bolliac*, Tip. Eliad, 1835, p. 47). Tot Bolliac este cel mai fervent iubitor al cețurilor, al viziunilor misterioase și fantomatice, în *Rugăciune, Un vis în Carpați*. În cel de al doilea poem aburul va sufoca panorama cosmică, încît „Astă ceață deasă, ce în văi afunde / Lumea va să-nece". Romantismul lugubru al lui Radu Ionescu, în bună măsură byronian, include și o estompare întrutotul ossianică a contururilor montane, de nuanță infernală.

Pierea încet lumina în noaptea aburoasă,
Și lipsa-i în natură o pauză făcea ;
Părea că se-ntreține o luptă dureroasă
Între tăcuta noapte și ziua ce-apunea.
Cădea o ceață neagră pe lumea în durere
Și se vedea subt vălu-i că tot s-ascunde, piere
Și numai singuri munții cu cimele înalte
Prin aburii cei negri albind se mai zărea.

(Două lire în univers) [347]

Luna străbătînd „nor de aur", „văl de ceață" apare frecvent la Eminescu *(Horia)*. Romanele atît de lirice ale vremii mișună de sugestii ossianice, sălbăticie colosală și misterioasă. Peștera Dîmbovicioarei are, în *Fulga*, atributele peisajului nordic, accesul spre ea fiind „o strîmtoare între doi munți de piatră cenușie cari se înalț drept ca doi pereți" ; modesta apă cu același nume pare alt ocean, întrucît la picioarele îndrăgostiților „se rosto-

golesc valuri albastre, reci și spumegînde", peștera însăși fiind „o strîmtoare titanică" (*op. cit.*, p. 46). „Giulgiul cel greoi de ceață" „pe împietritul Ocean" pe „talazuri rătăcite" alcătuiesc la N. Iorga tabloul din juvenilul poem *Se-nalță stînci.*

Palatul uranic alcătuit din materia norului și locuit de sufletele morților se întîlnește frecvent la Ossian străjuind de sus pustietatea lunară, dezolată, cu cascade, valuri spumegoase și stînci golașe. Motiv literar al romantismului nostru și, mai ales, al celui eminescian, așa cum am demonstrat în *Eminescu. Poezia elementelor,* domul aerian corespunde vocației cosmice pe care l-a avut în egală măsură poezia română modernă. La Ossian palatul întrunea și fantasticul terifiant prin vîrtejul umbrelor și duhurilor. În *Cath-Loda,* spiritul Loda locuiește el însuși un astfel de palat cu pereți de nori și acoperișul luminat de reverberații nocturne. În *Temora* există un palat aerian al lui Tremnor, străbunul lui Fingal și deci al marelui bard, dom asaltat de „vîrtejuri de vînt" și „trăznet roșu prin nori învîrtejiți". Umbra lui Fingal însuși locuiește un asemenea palat în *Berrathon.* Dar viziunile lui Ossian derivă din cele mitologice cu o Walhallă proteică inclusiv aeriană. sub imperiul lui Odin. Descriind lumea lui Ossian în *Cursul...* său, Heliade menționa rostul acestor zidiri fantastice astfel : „sufletele moarte urcă în palatele morților unde îi așteaptă rudele". De acolo ei decid „soarta țării și a națiunilor", dar și echilibrul cosmic, întrucît „din locuința norilor sufletele răscula tempeste".[348] Am mai citat în alt sens viziunea din *Răsăritul lunei...* unde „feodala cetățuie" a Tismanei în lumina lunară „păreaunul din acele ossianice palate" locuite de fantasme. Voința de construcție eminesciană proliferează asemenea domuri uraniene ossianești, deși în locul macabrului apare relieful translucid al norului, adăpost al reginelor selenare, — „luna melancolică și palidă" *(Din ocean de vise),* „regina nopții moartă" *(Melancolie),* „Un monarc cu fața pală, / Și cu păr de aur blond" (*Cine-i*). Un asemenea spirit este și Miradoniz care intră în „domă", în „umbra columnelor". în fapt „norul sfînt și sur" *(Miradoniz).* În *Eco* „de nouri grămezi

se adună“ spre a alcătui zidiri ossianești, „înaltele dome / Fantome“. În *Memento...* protectoarea Daciei, Selene locuiește un castel asemănător ; „Doma strălucește-n noapte ca din marmură zidită“. (Motivul domului uranic l-am dezvoltat și în *Poezia elementelor*, ed. cit.) Chiar în limpiditatea peisajului solar macedonskian revine cîte o rimininiscență ossianescă ; „Subțiri ca o dantelă urcau mereu din apă / Clădiri de nori fantastici“ (*Stuful de liliac*).

Tot Ossian inaugurează mitul iubirii thanatice, fie virgina moartă, fie luna însăși, lipsită de viață. În *Dar-Thula* frumoasa moartă — luna intră în palatul ei cu porți aeriene, ca de atîtea ori la Eminescu. În *Comala*, tînăra moartă plutește fantomatic, atrasă de razele lunii ca în *Mortua est ;* în *Carric-Thura* Cona plutește între stînci, bardul invocînd-o nostalgic : „Comest thou, O maid, over rocks, over mountains to me ?“ (*ed. cit.*, I, p. 58) („Vii tu, o, fecioară, dinspre piscuri și stînci, să te văd ?“) Și în *Cîntecul Selmei* fantoma Colmei rătăcește între stînci. Cuplurile damnate și ele, cunosc moartea în prima tinerețe, dăruind pămîntului cea mai frumoasă ofrandă într-o „dulce jale“ („lovely grief“, — *Carric-Thura*, I, p. 72). În *Fingal*, V, Everallin, soția moartă a lui Ossian îi apare ca duh, pe cînd el îi cîntă frumusețea cum o va face Byron mai tîrziu : „Pale in the earth is she, the softy-blushing fairy of my love“ (I, p. 314) („E pală în pămînt rumena-dulce zînă a iubirii mele“ — trad. ns.).

Cea mai importantă figură mitologică ne pare însă, ca și lui A. Marino în studiul citat, motivul bardului și, implicit, al poeziei, al inspirației sacre și al harpei. A. Marino configurează astfel tipologia atît de fertilă pentru romantismul nostru : „un exponent epico-liric al unei colectivități patriarhale, un cîntăreț al unei lumi eroice și arhaice, un personaj în același timp fabulos și istoric, depozitar al unei întregi tradiții orale naționale“ [349]. O definiție asemănătoare în fond, învelită în retorica epocii, îi aparține lui Heliade în *Cursul* său de poezie Ossian fiind „poet și preot și conducător de popoli, legiuitor“. Instituția barzilor alcătuia o castă cu rol hotărîtor politic, ei fiind „consilierii cei mai intimi ai suveranilor și ai clanurilor (care) însufleția oștenii la rezbel“, cînturile lor eroice infuzau „focul intuziasmului“, încît „poeții crea

Scanned with OKEN Scanner

heroi și heroii inspira pe poeți". Ossian însuși devine la Heliade un prototip al unui Vates romantic : „Poemele lui Ossian anunță lumii timpii noștri moderni în care omul este domn al mărilor și al elementelor toate. Heroii lui Ossian luptă cu spiritele uraganelor și tempestelor". Umanismul văzut ca menire a poeților moderni este și el o moștenire ossianescă ; a cînta pe om, „iată religia voastră, ca și a lui Ossian !" [350] Dar pentru traseul acestei influențe este important modul în care Macpherson însuși își conturează eroul. În *Carthon* regele Fingal precizează menirea barzilor, aceea de a eterniza duelul vitejesc dintre Carthon și Clessamor ; „...my bards are many, o Carthon ! their songs descend to future times. The children of years to come shall hear the fame of Carthon ; when they sit round the burning oak and the night is spent in songs of old" [351]. În *Cîntecele Selmei* are loc un turnir al barzilor Allin, Ryno, Alpin, tot aici apare sintagma-cheie „fiul cîntării", („the son of song"). Altădată el poate fi „fiul secolului viitor", al gloriei perene *(Dar-Thula)*. Momentul inspirației capătă echivalența luminii interioare, izvorîtă din inimă cf. emoționalismului romantic („The light of the songs rises in Ossian's soul", *ed. cit.* I, p. 155). Acest soare echivalent elementului foc alături de magica harpă fac din Ossian un Orfeu urmat de elemente. Adresîndu-se Malvinei, bardul orb precum Homer, vizionar ca și acela, cere să fie condus spre păduri și torente care-i vorbesc despre trecut ; „But lead me, O, Malvina ! to the sound of my woods ; to the roar of my mountains streams... let me think on the days of other days of other years". („Dar du-mă o, Malvina, spre cîntul pădurilor mele ; spre-al torentelor urlet, în munte... să gîndesc la vechile zilelor zile ale celorlalți ani"). Motivul iluminării se conjugă totdeauna cu motivul harpei spre a finaliza inspirația poetică, și Ossian îi cere aceleiași Malvina să-i aducă harpa ; „And bring me the harp, o maid, that I may touch it, when the light of my soul shall arise !" Speranța gloriei postume încheie fragmentul („future time shall hear of me !"), iar bardul se imaginează călăuzind dintre nori, pe aripile vîntului generațiile ce vin (I, p. 165). Aceeași idee apare în *Barra-*

Scanned with OKEN Scanner

thon (II, p. 209) sugerîndu-ne oda lui Horaţiu ; „But my fame shall remain, and grow like the oak of Morven, which lists its broad head to the storm, and rejoices in the courst of the wind !“ [352]. Dar funcţia civică a bardului coexistă într-un mod cum nu se poate mai romantic cu vocaţia melancoliei, întrucît „Pleasant is the joy of grief !“ („Plăcut se-arată al durerii farmec !“ — I, p. 54 — vers ce ne trimite spre atîtea *Melancolii* ale vremii, spre *Oda* lui Keats, spre cunoscutul poem eminescian şi spre „farmecul dureros“ al acestuia). Această bipolaritate a modelului ossianic alături de orfismul său se poate deduce atît din traducerea lui Heliade din *Fingal,* cît şi din *Oda* lui Schelitti. Dacă Heliade spunea ; „E dulce ascultarea cîntărilor durerii / De care Albiona ş-anticele ei stînce / Răsună... / Şi căror le răspunde pîrailele lui Cona / Cînd cîntă Ossian“, poetul junimist glorifica poetica romantică, un mesianism melancolic ; „Ossian, a tale cînturi pline de melancolie, / De durere şi suspine au pătruns sufletul meu, / Ş-am vărsat cu tine lacrimi, cînd în cruda bătălie / A căzut eroul tău !“. În mod previzibil, recuperarea românească a modelului bardic se motivează prin religia gloriei perene, a receptării emoţionaliste a cîntării la care vibraseră Doamna de Staël, Diderot, Chateaubriand. Preluările româneşti vor accentua menirea social-patriotică a poeziei bardice, fără a exclude vocaţia suferinţei care-o caracterizează.

Pînă a se întrupa în figura geniului tînăr din *Odin şi poetul,* bardul ossianic, ca erou romantic, apare în scenete lirice semnate de Stamati şi Asachi, respectînd însă structura dialogată a originalului. Faptul că la Stamati poemul *Fiica lui Deceval şi Armin cîntăreţ* (1853) poartă precizarea *Adaptare după Jukovski* nu ne poate deruta ; sursa este acelaşi Ossian, cum ne-o certifică şi Ion Rotaru în notele ediţiei sale [353]. În adevăr, regele scoţian Ordal devine, prin transplantarea sa în fabulosul autohton, craiul dacic Deceval, iar ţinutul Morvenului, însăşi Dacia. Pădurea şi florile edenice, ciutele şi cerbii, sălile ornate cu arme preced imaginile eminesciene din *Memento mori.* Fiica regelui cu „de aur viţe“ se îndră-

Scanned with OKEN Scanner

gostește de „prostul“ (modest ca origine) Armin, care vine sub „stejar stufos“, „cu arfa strunită“ spre a-i cînta iubitei și harpei iubirea și melancolia sa. „Cîntărețul dulce“ are vocația iubirii de dincolo de mormînt („Ș-al meu suflet poate / Și în ceea lume de a te iubi“), simbolizată, la rîndu-i, prin harpa ce continuă să-i cînte Minvanei după exilul și moartea lui Armin. Toamna, stingerea, cavalcada amanților-strigoi, izvorul, pădurea împing ossianismul spre modalități eminesciene. Mai eroic, Gh. Asachi absoarbe civismul bardului ossianesc în nuvelele istorice, dar și în episodul *Milian și Dina,* subintitulat *Cînt ossianic*. Ideea, aceeași ca la Stamati, presupune transplantarea în Moldova lui Ștefan, aflat în luptă cu „tartarul barbar“. Milian, războinic viteaz, iubitor de țară, are și har poetic, de vreme ce-i cîntă Dinei un fel de doină în ritm trohaic ; „Zilei rază luminoasă / Nu-i ca Dina mea frumoasă ; / Dulce-a floricelei boare / Nu-i așa mirositoare“, ceea ce ne trimite poate la *Scrisoarea III*. Tot ca în Ossian, Dina se decide să-l urmeze în luptă pe bardul ei oștean. Tot la modelul ossianesc ne trimite nuvela lui Asachi, *Ruxandra Doamna* deoarece și aici „plăieșii“, oșteni și barzi, „fac să răsune strunele de cîntecele lor eroice, păstrătoare de virtutea bravilor strămoși“. În *O noapte...* Heliade se identifică cu „bellica ardoare“ a bardului scoțian, iar după G. Crețianu „barzii României“ au menirea „trecutul să rechieme“ (Exemplele din urmă figurează și la A. Marino. În acest fel bardul ossianesc va intra firesc în structura poetului pașoptist, tribun și Vates.

Personajul bardului domină scrierile de tinerețe eminesciene atît formal, ca frecvență a termenului, cît și ca psihism interior. Însuși Heliade devine pentru tînărul poet un model de bard ossianic, „falnica cunună a bardului bătrîn“ ; „cununa cea de laur, ce sîntă se-mpletește / Pe fruntea cea umbrită de bucle de argint“. Cîntecul bardului bătrîn, antitetic lirei „vibrîndă de iubire“, are forța războinică a „talazurilor negre“ și a viforului „zburînd din nor în nor“ (*La Heliade*). Bardul ce își plînge iubita moartă rătăcind între „munți cu cap de fier“ este iarăși o ipostază ossianică, deși melancolia preromantică a modelului se convertește în disperare romantică : „pîn-

Scanned with OKEN Scanner

ce bătrîn și palid, cu cap pleșuv ca stînca, / Aș rumpe de pe liră-mi coarde ce nu mai sun" *(De-aș muri ori de-ai muri)*. Un bard „palid" este și Andrei Mureșanu din varianta 1869 care intonează pe harfă „Un cîntec de-o sublimă, senină disperare" în „delir adînc" *(Deșteaptă-te române!)*. Iubind „durerea" harfei sfărîmate, bardul declară la moartea iubitei " „Îmi place de dureri să fiu învins" *(Aveam o muză)*. Cel mai amplu se dezvoltă motivul bardului în *Odin și poetul* care reunește pe zeul suprem al mitologiei nordice tronînd în Walhala cu prototipul bardului ossianesc. Izgonit din lumea modernă, impostoare și mondenă, cel din urmă își poate recîștiga măreția doar în vremea miturilor Nordului în „iarna eternă", în „negura secolilor trecuți", cînd Odin ordonă „un scaun pentru bard". Dacă zeii concentrează memoria mitică, bardul „cu ochi din ceriuri" (blond ca la Ossian) devine sol al contemporaneității degradate, „un bard sătul de-a lumii lungi mizerii", „răsărit din fundul Mării Negre", unde știm că s-a retras Dacia în *Memento mori*. Limba sa este însă a originilor, „aspră și veche", „un cînt bătrîn", cu „sunete-adînci și nemaiauzite", de elan dionisiac — „fluviu de foc". Fecioara Valkirie are înfățișare ossianică și ea cu „ochii mari albaștri" și „frumosu-i păr de aur desfăcut". În ce privește simbolismul lirei și al harpei, preluat de întregul lirism romantic, el va avea și la Eminescu configurări ossianice.[354]

În ansamblu vorbind, importanța filonului cercetat ne pare a depăși puținele nominalizări din textele românești ale secolului trecut. Motive lirice majore îl incorporează poeticii romantice, iar diacronia lor, dacă gîndim mai vast, nu s-a încheiat nici astăzi, referindu-ne de pildă la Emil Botta sau M. Sadoveanu.

BIBLIA. LEGENDELE APOCRIFE BOGOMILICE. MILTON

Hermeneutica *Bibliei* se constituie, și nu numai astăzi, ca treaptă previzibilă a mitografiei universale. Paul Diel, autor între altele al unui excelent studiu, *Le symbolisme*

Scanned with OKEN Scanner

dans la mythologie grecque, demonstrează transsemnificaţiile eposului sacru în *Le symbolisme dans la Bible* (Payot, 1976). Ideea sa esenţială rezidă în subiectivizarea conotaţiilor devenite simboluri ale eului şi distribuite conform psihanalizei imaginarului. „Le ciel, scrie Diel, devient symbole du subconscient, le soleil devient symbole de chaleur d'âme et de lucidité d'esprit, de la verité illuminante. Les étoiles symbolisent les ideaux-guides. L'astre de la nuit, la lune et sa lueur envoûtante, figure des tentations subconscientes tantôt séduisantes tantôt angoissantes (...) La terre et sa végétation (les fruits) devienent symboles de la multitude des désirs terrestres. La région souterraine, (L'Enfer) symbolise les désirs refoulés chargés de coulpabilité et de remords (...) La montagne, ses sommets et ses abîmes, symbolisent des possibilités d'élévation et de chûte de l'âme humaine. L'orage et la tonnère figurent l'orage interpsychique (...) L'éclaire devient symbole de la pensée eclaircissante". [355] Deşi recunoaşte structura epopeică a *Vechiului Testament,* mai ales, Diel subliniază transcenderea acestuia prin „iraţional şi fabulos", [356] condiţia însăşi a mitizării. Ne-ar mai rămîne de adăugat la această definire a *Bibliei* ca Poetică, natura simbolică a personajelor, lucru pe care îl vom aborda în cele ce urmează.

Simţim însă, şi de astă dată, nevoia unui succint preambul teoretic. Descoperirea culturală, estetică a *Bibliei,* dincolo de fervenţa sentimentului religios, aparţinuse acelei epoci bivalente ce conjugase cultul raţiunii cu cel al afectului, secolului al XVIII-lea. Episcopul Robert Lowth, autorul unui tratat important, *De sacra poesi Hebraeorum* (1753) preceda punctul de vedere romantic prin faptul că alătura lumea *Vechiului Testament* spaţiilor Edenului arhetipal precum Nordul ossianesc, Grecia, Orientul arab, evul-mediu. [357] Între pionierii acestei teze, Hamann şi Novalis consideră *Biblia* ca model de poezie simbolică, făcînd păcatul teologic de a contopi creştinismul cu un ocultism poetic, acel „idealism magic". Oferind capodopere în antologia sa, Herder aşezase, alături de Dante şi Ossian, *Facerea, Cîntarea cîntărilor, Cartea lui Iov, Psalmii.* Există negări la fel de grăitoare ca un

Scanned with OKEN Scanner

manifest și faptul că Voltaire consideră *Biblia* grandiloc-ventă, echivalează cu instituționalizarea ei ca model ro-mantic. Deschizînd receptivitatea secolului următor, Doamna de Staël decretează că „Biblia e poezie" pur și simplu *(op. cit.* p. 419); un oarecare J.-P. Salgues afla în Scriptură, spre 1825, dezideratul herderian al simplității opusă artificiului, întrucît „Le style même de saintes Ecritures (...) c'est la simplicité, la naïve fran-chisse des peuples naissants. L'art ne s-y montre point" [358] În același timp, resuscitînd „timpul fabulos al originilor", cum spune Mircea Eliade, *Biblia* satisface și condiționarea romanticilor: a lui Schelling impusă mitului, dovadă Emile Ferrière ce-și intitulase încă din 1893 cartea, *Les mythes de la Bible* (Paris, Alcan), vorbind printre cei dintîi despre mitul lui Adam, al lui Cain și Abel, al lui Moise și al numerelor.

După integrarea *Bibliei* prin traduceri de serviciu, dar și prin frumoasa *Psaltire* a lui Dosoftei, epoca noastră revoluționară reactualizează mesianismul *Cărții*, așa cum o făcuse de pildă Jules Michelet în Franța. În același timp *Biblia* devine un model estetic, rod al vîrstei de aur, al panteismului poetic, așa cum vedea lucrurile He-liade, cînd scria: „*Biblia* e produsul ce vede pe Dum-nezeu (...) în mijlocul naturei nepervertite". [359] Tot el apreciază *Cartea* pentru „limba populară" *(Ibidem)*. Me-sianicul Bălcescu afla pe misteriosul autor al *Cîntării României* într-un „călugăr hrănit în singurătate de ce-tirea *Bibliei* și *Psalmurilor* lui David, cărțile cele mai frumoase și mai liberale ale lumii vechi și nouă (...)", cîntînd „într-o poezie biblică suferințele poporului". [360] În *Cuvîntul...* său, M. Kogălniceanu alătură *Biblia*, Istoriei, numind-o pe cea dintîi, „Cartea de căpetenie a popoa-relor". [361] În postuma *Dumnezeu și om* Eminescu evocă imaginea „Cărții vechi, roase de molii, cu pereții afumați", „povestind povești bătrîne"; ori la Eminescu totdeauna adjectivele „vechi" și „bătrîn" au funcție valorizatoare. Ideea *Bibliei* ca un *Corpus* mitologic nu va fi nici ea străină romantismului nostru, dovadă articolul lui A. Ma-rienescu, *Mitologia din Testamentul vechi*. Prolificul etnolog face chiar o încercare de lectură comparată, afir-mînd tributul datorat păgînismului „cultului mai vechi",

Scanned with OKEN Scanner

întrucît „mitologia veche despre soare, lună și stele joacă rolă mare și repetită în cărțile lui Moise și a multor profeți deși îl predică pe Iehova". Tot aici, în acord cu concluziile contemporaneității, A. Marienescu enunța sorgintea orientală a iudaismului și a creștinismului.[362]

Supunînd prin urmare *Biblia* unui tratament de acest fel, este firească anexarea eroilor săi în galeria caracterelor romantice, pe care urmează să le configurăm în *Cartea III-a*. Va fi vorba, în cadrul unei lecturi a *Bibliei* à rebours, despre victimele crudului Iehova, sancționate pentru apostazie tradusă în faptă (Adam, Îngerul căzut), pentru orgoliu, îndoială și crimă (Cain, Saul), sau pur și simplu pentru a experimenta la îndemnul lui Satan, supunerea unui drept-credincios ca Iov. S-a vorbit frecvent despre mitizarea romantică a rebelului biblic conceput spre a demonstra, dimpotrivă, inclemența divină în fața rebeliunii, rebel devenit titanic prin asumarea sfidătoare a vinei tragice. Secolul XIX întoarce, prin urmare, mesajul teologiei pe dos, realizînd o erezie romantică și ceea ce fusese conceput ca exemplar prin sancționare, devine exemplar prin verticalitate morală în fața opresiunii, demonstrînd teza social-politică dar și estetică a libertății totale. Aventura acestor eroi va deveni simbolică în orizontul metafizic al condiției umane, transgresînd eposul sacru. Fără a învestiga totalitatea textelor românești și străine aferente, (scopul secțiunii respective din Cartea III-a), capitolul de față își propune să urmărească traseul dialectic de la sursa biblică la mitizarea romantică.

Mitul adamic al Paradisului pierdut este în *Biblie* esențial antropologic, zice Paul Ricoeur, în sensul paradigmei răului care începe *(Volontaire et involontaire,* I, Paris, Aubier, 1950, p. 229). Va mai fi vorba în acest studiu contemporan despre pierderea inocenței și declanșarea dramei ontologice. Pe de altă parte, P. Diel analiza mitul păcatului originar în lumina damnării arbitrare a speciei, decisă de un Dumnezeu inclement, tramă la care vibrase cum nu se poate mai violent mentalitatea romantică. „Dumnezeu a condamnat, conchide Paul Diel, din cauza nesupunerii unui singur om, întreaga omenire

Scanned with OKEN Scanner

din generație în generație". Pe lîngă ostracizarea din tagma nemuritorilor, Diel insistă asupra sensului intelectual al dramei în momentul crucial al opțiunii, („l'homme exposé au choix"), cînd el își alege propriu-i destin. „Lupta acceptată cu deliberare" de către Adam între supraconștiența etică și revolta subconștientului sînt proiectate epic, exterior în mitul biblic.[363] (Șarpele ispitei cercetat în context va fi însăși tentația eliberării). Alegerea lui Adam, mai zice Diel, trebuie să opereze între zei, monștri și demoni, așa cum i se întîmplă oricărui erou mitic. Romanticii trebuie să mai fi discernut în drama lui Adam antinomia spiritului în fața materiei, nucleul antinomiei tragice a destinului uman, așa cum îl văzuse și Schelling sau mai tîrziu Schopenhauer. Întoarcerea la mitul genuin este însă o treaptă necesară. (Ne vom servi în cele ce urmează de *Biblia* în versiunea lui Vasile Radu și Gala Galaction, Buc., E.F.R., 1938). În ziua a șaptea, așa dar, „a zidit Domnul Dumnezeu pe om din țărîna pămîntului și a suflat în nările lui suflare de viață și s-a făcut Adam, ființă vie" *(Facerea,* 2, 7). Menționăm că etimonul ebraic *adamah* înseamnă pămînt. Edenul, „grădina" lui Adam s-a acoperit cu „tot felul de pomi, frumoși la vedere și buni la mîncare ; iar în mijlocul grădinii erau pomul vieții și pomul cunoștinței binelui și răului" (2, 9). Menirea primului om este „s-o lucreze și s-o păzească" (2, 15). În grădina Edenului prima interdicție aduce premoniția dramei. „Și a poruncit Domnul Dumnezeu lui Adam, zicînd : «din toți pomii grădinii vei mînca // Dar din pomul cunoștinței binelui și răului să nu mănînci, fiindcă în ziua cînd vei mînca din el, vei muri !»" (2, 16-17). Apoi, după ce Adam deține tainele Logosului, punînd ca un alt Dumnezeu, „nume tuturor dobitoacelor și tuturor păsărilor cerului și tuturor fiarelor cîmpiei" (2, 20), Dumnezeu îi creează perechea ascunsă în corpul său de androgin. În somn, prin urmare, „a făcut Domnul Dumnezeu coasta pe care a luat-o din Adam, femeie, și a adus-o către Adam". Apariția Șarpelui, „cel mai viclean din toate fiarele cîmpului" (3, I), echivalat cu Satan, realizează o mutație decisivă în axiologia interdicției divine. Departe de a pieri, zice Șarpele, cei doi vor egala omniscienta devenind echivalenți lui Dum-

Scanned with OKEN Scanner

nezeu prin forța nu numai a Logosului, ci și a cunoașterii esențiale, („Dumnezeu știe că în ziua cînd veți mînca din el (din pomul interzis — n. ns.), deschide-se vor ochii voștri și veți fi ca Dumnezeu, cunoscînd binele și răul"). A cunoaște numai binele înseamnă o limitare a experienței umane, o imposibilitate de a stabili relații ontologice, de a se construi ca *eu*, a exista, cu alte cuvinte. Ori realizarea existenței complete, recunoaște astfel *Biblia*, ține de divin. Tentația resimțită de Eva, natură intuitivă, în fața acelui „rod" „bun de mîncare și ispititor la vedere" privește esența cunoașterii, întrucît „dă înțelepciune" (3, 6). Îngurgitat de perechea primordială, „rodul pomului" duce la relevarea condiției inferioare din trecut, prin metafora văzului inspirat : „Atunci li s-au deschis ochii la cei doi" (3, 7). Ancheta întreprinsă ulterior de necruțătorul Iehova obține mărturia femeii despre Șarpe, spre a se încheia nu numai cu pedeapsa celui din urmă, ci și cu sancționarea primei perechi după cum urmează : femeia „în dureri va naște fii" și va fi sclava bărbatului (3, 16), iar Adam va munci pămîntul „cu trudă", luptîndu-se „în sudoarea feței" cu „spini și pălămidă", spre a se „întoarce în pămînt", „Căci pulbere ești și în pulbere te vei întoarce !" (3, 16-19). Sancționat pentru a fi încercat să cunoască *numenul*, Adam care și-a depășit condiția cunoscînd binele și răul, dar împiedicat să-și cucerească nemurirea din „pomul vieții", va fi alungat finalmente „din grădina Edenului". Perenitatea exilului și caducitatea, căderea simbolizată prin acei „heruvimi cu sabie de flacără" care fac inabordabil „pomul vieții" (3, 20-24), vizează limitele simbolice ale însăși condiției umane.

Este locul să precizăm că acest nucleu biblic primește în cursul circulației sale universale aluviuni provenite din legendele apocrife. De proveniență gnostică, maniheistă, absorbind cultul persan al lui Ormuzd și Ahriman asemenea legende se difuzează între secolele XIV—XV în versiuni latine, grecești, slave, (bulgărești), spre a ajunge prin erezia bogomilică pe teritoriul românesc, sursa fiind bizantină. În asemenea apocrife rolul lui Satanail domină partitura divină atît în ce privește cosmogonia, cît

Scanned with OKEN Scanner

și în ce privește rolul deținut în natura umană. Disputat astfel, Adam va cunoaște vicisitudini, boli, și în cele din urmă, sfîrșitul iminent, fiind lăsat de Satanail „pămîntului să putrezească și viermilor să-l mănînce". [364] *Adam și Eva*, legendă românească cu numeroase nuclee bogomilice citată de N. Cartojan, prezintă pactul lui Adam cu Satanail ; varianta versificată, *Cîntecul lui Adam*, cuprinde „zapisul" infernal prin care Duhul cel rău cere extinderea stăpînirii sale asupra urmașilor primei perechi după izgonirea acesteia din Eden. „— Eu voi să cerŭ de la tine, / Fiii ce să vorŭ naște din tine, / Să fie mie de ascultare / Fiind aice eu împărat mare". [365] Asemenea legende sprijină, cum vom vedea, construcțiile romantismului românesc, (eminescian) în sensul damnării infernale a speciei conjugată cu sentința divinității supreme.

Dar iată că sinteza celor două surse, *Biblia* și legenda apocrifă, se mai întrețese în cazul romantismului nostru cu poemul epopeic miltonian, *Paradisul pierdut* cu efecte dintre cele mai adînci în ipostaza autohtonă a mitului adamic. Adevărul e că exaltînd *Vechiul Testament*, protestantismul reabilitase, implicit, pe marii damnați, dînd o cristalizare prefigurator-romantică căderii lui Adam, pentru a nu mai vorbi de mult mai cunoscutul Demon miltonian. Făcînd o lectură a poemului prin prisma poeticii romantice, reținem cu ușurință următoarele nuclee : imnul inocenței edenice nepervertite, condamnarea infratextuală a inclemenței divine, drama căderii lui Adam, elogiul setei sale de cunoaștere, principiu luciferic în sens blagian, sfidarea dogmelor tiranice, clamarea spiritului temerar. Fără să fi dorit, simpatia poetului aureolează victimele, Satan și Adam, pe cînd Dumnezeu și „Fiul", în pofida psalmilor dedicați acestora de îngeri sau elemente, își dezvăluie asprimea arbitrară și tiranică. Respectarea surselor biblice la Milton duce la echilibru clasic, de pildă în viziunea Edenului : unde „din mănoasa / Țărînă", „Pomul Vieții / Creștea cu fălnicie mîndra-i roadă / De-ambrozie de aur vegetal", alături de „moartea noastră : / Al Cunoștinței Pom". Rîul cu patru brațe, cf. topografiei biblice, străbate „afînata glie", „Flori vrednice de paradis hrănind", „arbori deși" cu „rășini mirositoare" și fructe „cu coaja daurită" (C. IV — tălmăcirea româ-

Scanned with OKEN Scanner

nească excepțională a lui Aurel Covaci, studiu de P. Solomon [366]). Inocența Evei se evocă în tablouri candid-vizionare conținînd mitul oglinzii lui Narics, preluat de *Anatolida* lui Heliade. Eva lui Milton se contemplă „în luciu neted, / Stînd nemișcată, pură și întinsă, / Asemeni Cerului". Oglinda apei îi răspunde „cu dragoste-n priviri și simpatie", îndrumînd-o spre Adam, pentru care ea va deveni altă oglindă, dar și, în mod platonician, „cealaltă jumătate". Beatitudinea inocenței, vrea să se convingă Milton, îl face pe Adam să fie „cu umilință înțelept", temîndu-se de Imaginația ce-i poate aduce „lucruri stranii", mai ales că Fiul îl previne „Să se ferească / De apostazie". Interdicția cunoașterii, roada dulce a Pomului oprit, cuprinde amenințarea cu moartea. („Dar ți-i oprit să guști un fruct din pomul / Cunoașterii a ce e rău și bine, / Căci vei muri cînd vei gusta din el ! // Păcatul nu-l lăsa să te surprindă, / Urmat de-nsoțitoarea-i neagră — Moartea !" (C. VII). Și totuși drama căderii adamice îi smulge lui Milton, cum însuși zice, „tragice accente", cînd Omul are de întîmpinat „din partea cerului, acum străin, / Dezgust, îndepărtare și mînie". Condamnarea tiraniei va deveni explicită în replicile ironice ale lui Satan : „Un măr l-a fost jignit pe Creator / Și, pentru asta, pe iubitu-i Om, / Cu toată lumea lui, îl dete pradă / Păcatului și Morții". Dar nucleul prin care Milton devine, cu poemul său din 1667, un avatar romantic al *Facerii* biblice este simbolismul implicat în căderea primei perechi, metafizica suferinței și grandoarei umane. E vorba de un Adam exponențial, așa cum îl văd Diel și Ricoeur, dar, pe de altă parte, așa cum l-a văzut Sören Kierkegaard, — îndurînd în armonia Edenului o angoasă a inocenței, o „dorință de altceva". [367] „O cunoaștere a libertății" devine premisa rebeliunii și a căderii totodată ; ca poetică, însă, *simbolismul abisal* va fi iarăși enunțat de filozoful danez, mitul adamic „exteriorizînd o acțiune interioară" prin celelalte personaje implicate în dramă : Logos = Dumnezeu, iar Șarpele = Satan = Omul tentat de libertate. Iarăși concluzia unui gînditor romantic deschide calea teoriei moderne, cînd Kierkegaard enunță : „Angoasa lui Adam este a speciei,

pe care o repetă fiecare om, făcînd ca viața sa individuală să fie implicată în istoria speciei". [368] Ideea compensării paradisului pierdut prin regăsirea eului autentic, tot proromantică, apărea iarăși la Milton în replica Arhanghelului Mihail : „La ale tale cunoștințe, tu, / Adaugă doar fapte pe potrivă-ți... / Și-atunci mult mai puțin vei fi-ntristat / Că Paradisu-acesta-părăsești, / Avînd în tine însuți un alt rai / Cu mult mai fericit decît acesta" (C. XII).

Urmînd să configurăm ulterior profilul lui Adam, erou romantic, în sensul vinei trágice [369], păstrăm, prin urmare, premisa biblică a eposului devenit miltonian și adîncit în sensul sceptic la Byron *(Cain)*, Espronceda *(Diablo-mundo)*, Madách *(Tragedia omului)*. Dacă Milton se străduia să compenseze căderea adamică prin clamarea teologală a unui Mesia, „Adevăratul Rege" prin care „se va uni cu omul Dumnezeu", romanticilor nu le va rămîne decît hermeneutica fatalității. În acest sens, pînă și credinciosul Lamartine comenta aforistic : „Tout mortel est semblable à l'éxilé d'Eden, / Lorsque Dieu l'eut banni du céleste jardin" *(L'homme)*. În același sens, nostalgia paradisului pierdut cuprinde toată poezia modernă pînă la Goga *(Noi)* sau Trakl *(Fassung, II)*, poet tragic ce exclamă : „O, unser verlorenes Paradies !"

Deosebit de reliefat apare mitul biblic al căderii adamice, amplificat de *Paradisul pierdut*, la Ion Heliade-Rădulescu. Un alt intermediar, francez, frecvent în cazul romantismului nostru, ne pare a stimula influența certă a lui Milton asupra poetului român. E vorba despre „poema" *Anatolida*, concepută, cf. mărturiei poetului român însuși, („trasă") din anul 1836, anul în care Chateaubriand își publică frumoasa traducere din *Paradisul pierdut*, repunînd epopeea biblică în drepturile ei de model romantic. Dealtfel, numele lui Milton revine des sub pana generației pașoptiste : îl elogiază Bolliac, Radu Ionescu, G. Sion, care traduce *Cîntul VII* în 1851, dar mai ales Heliade care evidențiază sursa : „alegoriile lui Milton sunt parabole biblice", iar poemul acestuia este „model de epopee creștină" [370]. În *Anatolida* se găsește, dealtfel, o odă dedicată autorului englez, Heliade certificîndu-i astfel calitatea de spirit tutelar ; „În corul astor angeli, o bard al Albionei, / O, Milton, treci la rîndu-ți. De ai

Scanned with OKEN Scanner

pierdut vederea, / Ți-e inima-n lumină și geniul în ceruri". Poemul heliadesc mărturisește frecventarea lui Milton, vizibilă în stăpînirea versului alb, în integrarea eposului infernal și paradisiac, în idila primei perechi. Amploarea *Anatolidei* este ea însăși surprinzătoare în 1836, dacă e s-o comparăm cu schițarea mai mult decît naivă a lui Barbu-Paris Mumuleanu. Identificîndu-se cu primul om căzut, modestul poet versifica astfel mitul lui Adam : „Eva de-și greșise ție, / De șarpe s-au înșelat, / Iar eu n-am îndreptări mie, / Pohtele m-au dărîmat" *(Pocăința)*. Interesantă este la Heliade nu numai prima încercare românească de a transforma *Biblia* într-o operă modernă, ci și dezbaterea *Căderii adamice* drept argument al degradării istoriei prin pierderea inocenței. Antecedentele biblice se enunță într-un limbaj surprinzător de modern, ca de pildă : „Urmînd după Scriptură lua-vom înainte / Drept archetyp de viață adamiana stare". Urmează configurarea vîrstei de aur extinsă istoric, vician : „Toți popolii din lume conservă suvenirea / D-o stare foarte-naltă din care căzu omul / Tradiția îi dete și forme variate / Și nume după locuri ; la unii ev de aur, / La alții paradise, la mulți divină eră, / Cerească-mpărăție, perfectă fericire". Ideea este că Edenul, departe de a fi istoric, are atributele mitului realizat ciclic, întrucît „Tradiția-ar începe a deveni iar mituri, / Divini, fabuloși secoli". Odinioară peisajul paradisiac nu cunoscuse degradarea : „Rîurile de astăzi era rîuri de lapte, / Pîraie curgea miere, cînd fructele din arbori / Era poame de aur". Natura ideală se conjuga cu inocența adamică — „Nici artă, nici știință, nici frămîntarea minții". Cu toate acestea Heliade știa că „Ideea, cugetarea, acesta este omul, / Imaginea divină", și îl absolvă „pe Dumnezeu-Cuvîntul" spre a-l acuza pe Iehova, „nedrept, cumplit, teribil", cel ce aplicase omenirii „o lege de teroare / ...nerevocabil pusă". Damnarea romantică a lui Adam din *Anatolida* își precizează la Heliade sensul simbolic : „personifică omul" și se extinde nu doar asupra planetei damnate, pămîntul „roșu de arsură", dar și asupra generațiilor ce vin prin blestemul adresat Evei, menită „a

Scanned with OKEN Scanner

naşte şi a creşte / Spre dor, spre chin, laboare, tot filii ai durerii / Ce-au să-ngraşe cîmpii cu sînge, cu sudoare". Tot „preursită" va fi şi crima lui Cain. [371]

Fără a prelua modelul biblic propriu-zis, precum ulterior Liviu Rebreanu în *Adam şi Eva*, Eminescu va amplasa perechi arhetipale în decoruri edenice sprijinit (ca şi Rebreanu) pe teoria metempsihozei. Astfel în *Sărmanul Dionis*, *Cezara* şi *Avatarii faraonului Tlà* după idila extatică urmează irevocabil, căderea. Ce altceva reprezintă Dan şi Maria, decît o pereche adamică în paradisul selenar nepervertit de spiritul apostaziei ? Livezi cu „şiruri de cireşi" şi flori mirifice sînt străbătute de Maria „cu corpul înalt, mlădiet", „ca argintul noaptea", — o Evă cosmică. Idila din insula lui Euthanasius cuprinde iarăşi un decor edenic şi o idilă simetrică a perechii Ieronim — Cezara, avîndu-şi paralelismul în *Facerea* biblică, dar şi în epopeea lui Milton. În momentul în care Dan-Adam chiar dacă nu muşcă explicit din mărul cunoaşterii, se crede egalul lui Dumnezeu, urmează sancţionarea cunoscută, expulzarea din Edenul înstelat cu lacuri transparente, albastre, bijuterii astrale şi zboruri onirice spre pămîntul care se vede negru, întunecat, opus „cerurilor de oglinzi". Vocea care răsună din cer îi aparţine desigur lui Iehova-tiranul : „Nefericite, ce ai îndrăznit a cugeta ?", pe cînd motivul prăbuşirii prin „bolţile care se rup", se încarcă cu elementele epice ale celuilalt mit biblic, Îngerul căzut. În ce priveşte teoria romantică a metempsihozei, formulată după izvoare egiptene, indice *(Bhagarad-Gitâ)* de A. von Schlegel şi apoi Schopenhauer în *Lumea... (Cartea IV)*, ea apare în epocă la Lessing, Goethe, Novalis, Gautier, în sensul lanţului etern existenţial. [372] Şi în *Fulga*, romanul integral-romantic al lui H. Grandea, Costin îi vorbeşte iubitei despre metempsihoză. Dincolo de aceste sinteze, este important a sublinia că pentru romantici mitul adamic nu este numai o „vîrstă de aur" ireversibil pierdută, ci şi trama „căderii" prin cunoaştere ; mitul adamic devine, cum am văzut la Heliade şi la Eminescu, tragic prin conotaţia interioară, simbolică, intelectuală.

Personaj damnat prin asumarea structurală a răului va fi în *Cartea Facerii* Cain (IV — *Cain şi Abel şi urma-*

Scanned with OKEN Scanner

ții lor). Natura celor doi frați apare aprioric eterogenă ; Abel „păstor de oi", Cain „muncitor de pămînt" ; Abel, pios și supus, aducîndu-i lui Iehova jertfă „cele întîi născute ale oilor sale și din grăsimea lor", Dumnezeu privind „cu îndurare pe Abel și jertfa lui". Dimpotrivă, deși Cain aduce și el „din roadele pămîntului prinos lui Dumnezeu", e bănuit de nesupunere și, spre a o dovedi, Iehova „la jertfa lui nu s-a uitat". Într-adevăr, „Cain s-a aprins de mînie", ceea ce-i dovedește „inima haină" unde „păcatul stă la pîndă" (4, 1-7). Avertismentul divin despre „pofta" păcatului care trebuie biruită de Cain, va fi urmată de nucleul epic al primului omor, cînd „Cain a tăbărît pe Abel, fratele său, și l-a omorît" (4, 8). Urmează încă o anchetă și sancționarea nu mai puțin crudă decît aceea a primului om. Întrucît „sîngele" celui ucis „strigă din pămînt" către Dumnezeu, acesta va hotărî exilul lui Cain și truda sa etern nerăsplătită ; pămîntul nu-i va da „vlaga lui", iar destinul îi va fi să fie „zbuciumat și fugar" (4, 9-12). Cain implorînd moartea de mînă străină, sadicul Iehova eternizează blestemul („Oricine va ucide pe Cain va cădea sub înșeptită răzbunare") și decide să-i pună fugarului „un semn, ca nimeni care-l va găsi să nu-l omoare" (4, 15). Avatarurile literare ale lui Cain îl figurează la început în postura îndreptățită a victimei (Milton, Gessner, Klopstock), apoi arbitrar tiranizat (Hugo, Byron) și titan romantic. Rezervînd iarăși configurarea tipologiei sale capitolului respectiv, nu putem omite precizarea că momentul de vîrf al mitizării și demitizării biblice a damnatului îi aparține lui Byron care îl înzestrează cu „semnul lui Cain, de neșters". „Pecetea" devine semnul damnatului romantic în poezia europeană și românească a secolului trecut, fie el poetul însuși, fie fantoma unui strigoi, victimă a trădării în iubire. Extinderea simbolismului se enunță la Bolintineanu în *Conrad,* în versul „A fi un Cain încă tot omul e născut". Dar tot Heliade dezvoltă cel mai amplu mitul biblic în *Anatolida,* unde se infiltrează vizibila simpatie a romanticului pentru „dizgrațiatul Cain". Poetul imploră, chiar retoric, „miserere lui Cain", cel însemnat „pe frunte ca c-o stemă !" Fie subiectivizat în figura poetului dam-

Scanned with OKEN Scanner

nat, fie obiectivat apare Cain la Eminescu. Ipostazat în satanicul Brigbel din *Gemenii,* el poate fi emanația lui Ahriman, conform viziunilor bogomilice, simbol al damnării eterne a speciei umane : „Să vă urîți din leagăn, să v-omorîți în vain, / V-am semănat în spațiu pe voi, sămînța Cain !“ *(Confesiune).*

Între damnații *Bibliei* locul romantic privilegiat îl ocupă, desigur, Satan, cel ce respinge prin rebeliune și orgoliu grația divină, putînd avea alteori conotații istorice, de pildă, păgînismul Babilonului. Ca erou al *Facerii* el încifrează esența malefică o cunoașterii dincolo de dogmă, iar intervențiile sale terestre au menirea de a realiza căderea celui tentat. Sancționarea sa supremă, prăbușirea în Tartar a fost decisă de același Savaot în urma apostaziei relatată în *Isaia,* 14, prin parabola „tiranului“, acum „trîntit“. Prăbușirea se anunță prin jubilarea forțelor infernale : „Șeolul, în adîncurile sale, se zbuciumă din pricina ta, ca să-ți iasă întru întîmpinare“ (14, 9). Umbrele psalmodiază : „În Șeol s-a pogorît mărirea ta, odată cu cîntecul harfelor tale. Sub tine se vor așterne viermii și viermii vor fi acoperămîntul tău“ (14, II). Aluzia la rebeliunea fostului Arhanghel, temă comentată de Origene, apare în versetul ce urmează : „Cum ai căzut tu din ceruri, stea strălucitoare, fiu al revărsatului zorilor ? Ai fost doborît la pămînt (...) Tu ziceai în cugetul tău ; „Sui-mă voi la ceruri și mai presus de stelele celui puternic voi așeza jilțul meu ! În muntele în care se adună zeii, voi pune sălașul meu, în miază-noaptea cea mai depărtată. // Pe înaltul nourilor mă voi urca și cu cel / Prea Înalt voi fi la fel“. (*Biblia, ed. cit., Isaia,* 12-14). Apocrife europene extind momentul prin detalii epice de nuanță maniheistă, ca de exemplu, *Apocalipsul apocrif al Apostolului Ioan* comentat de N. Cartojan *(Op. cit.,* p. 120). Și alte Cărți ale *Bibliei* enumeră sinonimiile Diavolului ; Șarpele în *Facere,* exprimînd sinele, chiar și libido-ul, dar și un supraeu divergent față de cel canonizat. Altădată el se va numi Satan, tentator al lui Iov și Saul, victimele sale. În *Cartea lui Iov* (7-19) cel rău pare chiar a-i fi sugerat lui Dumnezeu (pervertindu-l și pe acesta ?) ideea de a-l tenta pe cel drept-credincios. Replica lui întărește posesiunea chtoniei, în-

Scanned with OKEN Scanner

trucît, zice Satan, „am dat tîrcoale pe pămînt și am hoinărit prin el“ ; pe cînd, pare-se spre a-l ambiționa, Dumnezeu îl caracterizează pe Iov drept „bărbat fără prihană și drept (...) ferindu-se de rău“. Satan, fin psiholog, îi reproșează protecția părtinitoare, care pune la îndoială loialitatea ideală a lui Iov : („n-ai tras tu gard în jurul lui și-n jurul casei lui ?“). Urmează experimentul, tentațiunea lui Iov, decimarea turmelor, surparea casei peste copiii săi, urmată de a doua intervenție a lui Satan, „a se atinge de osul lui și de carnea lui“ (2, 5), „Dușmanul“ fiind cel care „a lovit pe Iov cu lepră, din talpa picioarelor pînă la creștetul capului“ (2, 7). *Cartea I, Samuil,* (16, 14-15) relatează că „Duhul Domnului“ l-a părăsit pe regele damnat, Saul, pe care însă „un duh rău de la Domnul“, același „Dușman“, îl „chinuia“. În *Cartea lui Tobit,* iarăși, „duhul cel rău omoară succesiv pe cei șapte bărbați ai Sarei“ (3, 8). În *Noul Testament* Satan îndrăznește să se atingă de însuși Fiul Domnului din gelozie, motiv dezvoltat la Milton și la Heliade în *Anatolida.* Isus suportă apropierea „ispititorului“, care-i cere dovezi ale atotputerniciei sale, dar îi și oferă, nucleu literar important, „împărățiile lumii și strălucirea lor“ contemplate dintr-un „munte foarte înalt“ și enunțate prin tiparul unui pact infernal : „Și-i zise lui : Acestea toate ți le voi da ție, de cazi înaintea mea și mi te închini“ *(Evanghelia lui Matei,* 4, 1-9). Demonul biblic stimulează și dorințele impure, (de aici viziunile lui Böhme despre acuplarea Evei cu Șarpele în egală măsură bogomilice, întrucît și într-o legendă românească rodul acestui păcat ar fi fost însuși Cain). *Epistolele Apostolilor, Pavel către Corintheni, 12,* figurează „boldul cărnii“, ispita, „un ghimpe în carne“ ca provenind de la „un înger al Satanei“. Omniprezența „Celui rău“ reiese și din *Pavel către filipeni, I,* unde credincioșii sînt chemați să se înarmeze cu taina Evangheliei pentru a „ține piept uneltirilor diavolului“, „căpeteniilor acestui întuneric (...) duhurilor răutății, răspîndite în văzduhuri“ (II, 12). Satan se mai poate numi Antichrist, „cel fără de lege“, „omul nelegiuirii“, „fiul pierzării“, ivirea căruia este „lucrarea lui Satan, însoțită de tot felul de puteri

Scanned with OKEN Scanner

și de semne și de minuni mincinoase". Și această metamorfoză infernală înfăptuiește păcatul apostaziei, vina lui Lucifer, întrucît se așează „mai presus de tot ce se numește Dumnezeu sau e făcut pentru închinare" dîndu-se în cele din urmă „drept Dumnezeu" *(Epistola II, Pavel către Tesaloniceni,* 2, 4-9). Preludiul *Apocalipsei Sf. Ioan* cuprinde o altă alegorie demoniacă, „balaurul", care, „aruncat pe pămînt", ia chipul fiarei apocaliptice „asemeni Pardosului" cu „zece coarne și șapte capete", cu picioare ca de urs și gura ca gura leilor, adversar al divinului și prigonitor al seminției umane răscumpărată de Miel. Asemenea ipostazări ale Răului printr-o multitudine de apelative tabuizante se explică prin nevoia de a potența Binele prin adversitatea unei realități palpabile deși grotești, mărind gloria credinciosului de a fi rezistat tenebrelor, „forțelor dezintegratoare ale personalității". Concretizarea Răului biblic implică antiteza dintre bezna infernală și lumina iradiantă a Divinului paradiziac.[373]

Înainte de a fi negată de romantici, imaginea Demonului a cumulat toate atributele vizuale ale diformului animalier. Zeci de pînze pe tema Judecății de apoi, semnate de Giotto, imensul Satan din Camposanto (Pisa), simbolurile luxuriei din *Grădina desfătărilor,* sancționarea îngerilor apostați la P. Breughel consună cu viziunile infernale dantești despre „Voievodul negru-al tristelor destine", vărsînd lacrimi și „bale" din trei guri, așa cum sta încrustat în ghețurile din Cocit. Imaginile românești țin de aceeași plastică grotescă, dacă ne referim la frescele de la Voroneț, Horez, Sighișoara. O corespondență literară există la Budai-Deleanu, Demonul căruia apare „Cu coarne în frunte, cu nas de cîne", / Brînci dă urs avînd și coade spîne / Ochi dă buhă, dă capră picioare / Ș-arepi dă liliac în spinare"; imaginile lui Heliade din *Anatolida (Căderea dracilor)* reiau aceeași formă medieval-renascentistă în care inconștientul colectiv își defulează spaimele în fața Infernului biblic. (Vezi și recuzita *Misterelor* medievale). Eposul infernal pe marginea Sfintelor scripturi captează elementele gnozei difuzîndu-le ca legende apocrife de o intensă circulație orală. Dacă gnosticii privesc pe Dumnezeu și Fiul drept „eoni" subordo-

Scanned with OKEN Scanner

nați acelui „Unu", supradimensionarea lui Satan devine un efect explicabil cu consecințe atît teologice (erezia genezei infernale a cosmosului, pactul cu Adam) cît și sociopsihologice (mărturiile vrăjitoarelor de a fi avut legături vinovate cu Demonul). Mărturiile lui Luther despre întrevederile cu „Vicleanul", obsesia pactului infernal, consemnul de a fi învinuit astfel pe Socrate, Paracelsus, Bruno, Galilei, iar ca personaj imaginar, pe Faust, se așează sub semnul teosofiei. Esoterismul *Cabalei* se varsă în matca aceleeași mentalități în sensul potenței de a mitiza. Texte populare adunate de Hasdeu, Gaster și Pamfile dovedesc aceeași structură a psihismului nostru arhaic. Liste lungi de asemenea cărți „eretice" din *Anexa* cărții lui N. Cartojan cuprind evocarea lui Satan. În *Avestița, aripa Satanei* reprodusă de Hasdeu în *Cărțile poporane*... II, 1879. se anunța facultatea proteică a celui rău. *Literatura populară* a lui M. Gaster (1883) include *Intrebări și răspunsuri* de natură de regulă bogomilică, iar cap. IV, *Pentru draci* parafrazează versetele din *Isaia* în mustoasă limbă de secolul XVI. Aflăm de aici povestea Îngerului care „s-au trufit întru sine" spre a „se face asemenea celui Înalt". „Acea trufie l-au surpat în prăpastiile iadului, împreună cu toată ceata, și s-au făcut draci, adică din luminoși în întunecoși". Alte legende populare bogomilice evocă pe cei doi autori ai genezei cosmice, inițiativa fiind a lui Satanail. Înciudat pentru faptul că Dumnezeu realizează Facerea, Satan se decide să-și creeze un „tovarăș". „Luă dară tină, zice legenda consemnată de T. Pamfile, și făcu trupul omului".[374] De aici concluzia că infernalul posedă tot ce e corporal, visceral, materie, lăsînd Divinității principiul spiritual. Va fi deci logică însoțirea Evei cu Satan-Șarpele, inspirîndu-i, cum scrie Böhme, dorința împreunării nefirești[375] Un alt motiv frecvent al legendelor apocrife și al basmelor românești este iubirea Zmeului, Zburătorului, Balaurului, tot atîtea ipostazări demonice cu fete pămîntene.

Spre a fi apt de a figura un caracter romantic prin excelență, Demonul rebel, acest amalgam născut la noi din sinteza *Bibliei* cu gnoza și legenda apocrifă (bogomilică), trebuia să fie fertilizat de prezența Demonului miltonian, o primă schiță iconoclastă a viziunii teologice

Scanned with OKEN Scanner

consacrate. Spre deosebire de cea din urmă, *Paradisul pierdut* care reabilitase prima pereche, nu reușește să veștejească apostazia, ci, dimpotrivă, să-i releve grandoarea. Satan vrea să facă „din oameni, dumnezei"; Îngerul războinic îl caracterizează drept „al libertății purtător de steag"; tot Demonul proclamă impostura treptelor și rangurilor, a „adorării" impuse, pentru că „ființa noastră / Făcută este spre a cîrmui, / Și nu spre a sluji!" Secvența duelului cu Abdiel cuprinde aforismul în care vibrează spiritul libertar al Demonului și al poetului însuși: „Acei ce simt în ei puteri divine, / Nicicînd cu-atotputerea nu se-mpacă!" Monologul foarte cunoscut din deschiderea *Cărții* II apare drept o esențializare a naturii titanene cu care Milton a înzestrat personajul biblic: „Căzut și-mpilat, eu tot nu cred / Că am pierdut pentru vecie Cerul / Cerești virtuți, mai-nălțătoare încă, / S-or ridica din astă prăbușire". Reprezentînd o negare dialectică, epopeea miltoniană modifică și tiparul fizic al fostului Arhanghel, lăsîndu-i frumusețea sumbră care a fascinat romantismul. Prin urmare, el „predomină, / Precum un turn, făptura lui nu-și pierde / Splendoarea toată, dintru începuturi", ochii săi ascund ca la un erou byronian, „Sclipiri de remușcări, păreri de rău", dar și „Mîndria răbdătoare și curajul / Neîmblînzit".[376]

Astfel configurat, rezultantă a unei complexe dialectici culturale și sociale, edificată pe temeiuri biblice, Demonul va deveni exponențial pentru poetica romantică. Întreg secolul al XIX-lea elogiază rebeliunea miltoniană satanică precum Shelley care constată superioritatea Demonului asupra lui Dumnezeu *(A defence of poetry)*; Articolul românesc *Impresii de-ale poeziei* exprimă elogiul autorului său anonim, „răutatea cea sublimă a Satanei din Milton" (*Albina românească*, 1847, XIX). Demonul ca erou romantic, temă curentă de literatură comparată, va organiza operele lui Vigny, Lermontov, Byron, Hugo, Eminescu, Macedonski, figurînd „un Satan mîndru de cădere". Notînd implicațiile estetice ale integrării romantice, Hugo pomenește în cunoscuta sa prefață la *Cromwell* „asprul geniu dantesc și miltonian" care „adaugă religiei mii de supoziții originale"

în ipostazarea grotescului, cucerire romantică [377]. Rebel irepresibil, fascinant și sumbru, amant fatal pentru sufletul îngerului, Demonul romantic îngemănat în poezia noastră cu mitul Zburătorului, își începe cu toate acestea cariera literară în paginile *Bibliei*.

Din același epos biblic extrage literatura modernă personajul regelui Saul, tentat de demonii orgoliului și crimei. Cel mai dilematic personaj al *Vechiului Testament*, Saul împărtășește cu Oedip vina tragică a damnării aprioric, întrucît el nu „află har" în ochii Domnului său, așa cum i se întîmplase și lui Cain. Motivul este că cererea evreilor de a avea un rege, cum au alte popoare, apare blasfematorie, Domnul lor străjuindu-i în cer și considerînd suficientă puterea sa totalitară. Premoniția divină regizată de Samuil va fi, prin urmare, nefastă. Pentru a dovedi pe de altă parte poporului său greșeala de a-și fi dorit un rege, „Samuil a strigat către Domnul, și Domnul a slobozit tunete și ploaie în ziua aceea" *(Cartea întîi a lui Samuil.* 12-17). Deși înfățișarea tînărului păstor „din semiția lui Veniamin", Saul, era impresionantă („nimeni din fiii lui Israil nu era mai frumos decît el. De la umărul său în sus el covîrșea cu înălțimea tot poporul"), firea sa excesivă nu întîrzie să se arate, și greșelile se țin lanț. (Cum am mai văzut, *Biblia* le pune în seama unui „duh rău" trimis de Domnul, prin urmare iarăși Satan.) Primul păcat al lui Saul este asumarea ceremoniei jertfei din nerăbdarea de a-l fi așteptat pe Samuil ; urmează jurămîntul pripit de a-l da morții pe cel ce ar mînca înaintea bătăliei cu filistinienii, dar poporul îl salvează pe vinovat, însuși fiul regelui, Ionatan. Cruțarea lui Agag, regele amaleciților, și a turmelor sale în pofida poruncilor divine, apleacă balanța spre dizgrația definitivă iar Samuil îl moralizează pe Saul ca pe un Satan rebel : „răzvrătirea, zice el, este la fel cu păcatul vrăjitoriei și nescultarea este la fel cu închinarea la idoli și la terafimi, și pentru că tu ai pus puțin preț pe cuvîntul Domnului, atunci și el te-a coborît pe tine din vrednicia ta de rege peste Israil" (15, 23). Cea mai cruntă încercare pentru disgrațiatul Saul va fi însă hotărîrea divină de-a-l unge pe David drept urmaș la tron, decizie pe care Saul o presimte ; de aici scindarea sa violentă

Scanned with OKEN Scanner

între iubire și ură pentru Harpist. Deși recunoștința pentru devotamentul acestuia în lupte, biruința asupra lui Goliath filisteanul, ar fi trebuit să fie neștirbită, „duhul cel rău" și spaima tiranului îl fac să urzească pieirea „băietanului". Regele se simte părăsit în voia răului infernal, cînd invocă prin mijlocirea magiei spiritul lui Samuil, și monologhează : „Dumnezeu s-a depărtat de mine și nu-mi mai răspunde nimic, nici prin proorociri, nici prin vise" (28, 15). Dimpotrivă, dăruit cu har divin, al poeziei și al regalității viitoare, David va atrage iubirea copiilor lui Saul, a lui Ionatan și a fiicei sale Micol, ei devenind în cele din urmă adversarii regelui însuși. Faima lui David începe să fie copleșitoare, întrucît femeile din cetățile Israelului cîntă gloria tînărului „dănțuind, întru întîmpinarea lui Saul, cu timpane, cu chiote de veselie și cu chimvale". Refrenul lor este însă otravă pentru rege : „Saul a bătut miile sale, însă David ale sale zeci de mii" (18-, 6-7). Ura lui Saul străbate în replica : „Îi mai lipsește doar domnia" și, zice *Biblia,* „din ziua aceea înainte, Saul privi pe David cu ochi pizmași" (8-9), mai ales că duhul lui Samuil îi împărtășește decizia divină de a-l introna pe tînărul său rival. Chinuit de același „duh rău", pe care doar harpa lui David îl molcomea, Saul va încerca să-l ucidă pe cel din urmă cu sulița, dar Micol și apoi Ionatan îl salvează. În pofida remușcărilor, cînd se prăbușește gol pe pămînt în fața lui Samuil, în pofida vorbelor bune spuse în clipe de căință lui David, obsesia urii ajunge la paroxism, și regele ucide 85 de preoți care îl adăpostiseră pe Psalmist. Minunatul cînt *David în Enghedi* (24), punctează conflictul, David avînd prilejul să-l cruțe pe Saul, dovadă „poala mantiei lui Saul", tăiată de el în bezna unei peșteri, pe cînd regele înspăimîntat își făcea nevoile. Premoniția lui Samuil se înfăptuiește curînd, prin victoria filistenenilor, cînd Saul cere moartea de la scutierul său, aruncîndu-se apoi în tăișul sabiei, la fel cu cei trei fii care îi urmează exemplul pe muntele Ghilboa. Epilogul tragic încheie spectacular evoluția aproape scenică a eroului demonic din *Biblie.*

Pînă la drama romantică a tiranului obsedat de spaima puterii regale, de nebunie și crimă, realizată de Al-

Scanned with OKEN Scanner

fieri, figura regelui mitic suferă degradări în piesa tragicomică a lui Voltaire. Momentul accentuat romantic din drama solitarului încoronat, așa cum o realizase în 1782 Alfieri, are ipostaze mai retorice la Lamartine (1818). În contextul motivului, piesa lui Macedonski, *Saul,* rămîne o variantă viabilă, cu atît mai mult cu cît creează încă un *alter-ego* macedonskian, pe lîngă Dante, proiectînd epic eul poetului român „urgisit" prin geniu, grandoare și demonie. Drama în versuri scrisă cu Cincinat Pavelescu și reprezentată în 1893, dă forță regelui biblic, chiar dacă, iubitor al antitezei insistent-romantice, Macedonski creează perechi schematice : pasiune criminală (Assura) — castitate (David), demonia femeii (tot Assura) — serafismul virginal (Micol), fără a mai vorbi despre antinomia centrală, dar convingătoare, Înger (David) — Demon (Saul). Eposul scenic dramatizează, nici vorbă, „episoadele biblice din *Cartea I a lui Samuel*", cum precizează Tudor Vianu în notele ediției sale [378]. Modificările sînt minime : introducerea Assurei, fiica regelui-prizonier Agag, care respinsă de David și iubită de Saul va ști să atîțe mînia acestuia din urmă. Peste trama biblică Macedonski va suprapune hybrisul romantic al eroilor, cînd shakespearieni, cînd byronieni, cînd o sinteză a celor două formule. Replicile ne edifică. „Voiesc să moară toți... Voiesc / Călău al răzbunării să fiu, — și să lovesc. (În delir, rîde)". Ideea damnării se repetă în multe monologuri ; „Iehova, blestemul fatal mă urmărește / Și umbra răzbunării m-acoperă și crește". Autoportretul regelui este cel al Demonului romantic : „Călcat-am peste inimi semeț, nepăsător / Rînjit-am ca un demon la chinul tuturor. / Un demon, da, un demon, am fost... sunt întruparea / Tartarului spre care mă-mpinge disperarea. // Înaltul, prea înaltul din paza lui m-a scos". Tema pactului infernal, posibil ecou din *Faust* sau din *Manfred,* se suprapune firesc sursei biblice, cînd Saul declamă : „Satana, sunt ca tine căzut sub urgisire, // Ia-mi sufletul, de tine e demn, ți-l dăruiesc". Există chiar dincolo de romantism, o anume sugerare a posibilului viciu drept explicație a vrajei emanată de prezența efebului David și căreia Saul nu-i poate rezista. Această țesătură con-

Scanned with OKEN Scanner

textuală o va explora abia în 1903 Gide în drama sa cu același titlu. Și la Macedonski regele cîntă în monologuri delirante seducția efeminată a lui David, „frumos ca-n-chipuirea, / Seraf cu părul galben ce-mi turbură simțirea / De cîte ori pe harpa furată de extaz / Se pierde feciorelnic pe-al muzicii talaz". Vocativul adresat lui David sună macedonskian în gura regelui, — „efebule divin". Eroul lui, Saul, de sorginte evident biblică, amplifică galeria românească a damnaților romantici ai puterii regale așa cum i-am conturat și în cap. *Istoria națională*, *Cronicile*, așezîndu-se tipologic alături de Ștefăniță, Despot sau Lăpușneanu.

Se poate spune, prin urmare, că marile victime ale *Bibliei* intră în zestrea literaturii romantice prin damnarea apriorică la care-i supune neîndurătorul Iehova, înzestrîndu-i cu premisa vinei tragice. Astfel Adam, Cain, Demonul, Saul, nu devin sub pana scriitorilor secolului trecut mult diferiți de Faust, René, Lara, Childe-Harold sau Manfred, cu excepția aurei mitice care-i favorizează. Există însă în tipologia romantică și un alt model, vizionarul de geniu, poet, gînditor, Profet, cel ce depășește măsura comună prin transcendere, revelație, har, într-un cuvînt prin altitudinea spiritului. Acest erou al existenței ca Napoleon sau Byron se apropie de forța demiurgică pe care o poate incorpora și în Logos. *Biblia* oferă, în egală măsură, asemenea modele, cel dintîi fiind Adam, înzestrat cu harul de a *numi* obiectele lumii vizibile, iar al doilea, mai cu seamă Moise, singurul muritor apt să comunice cu Dumnezeu și să revele „poporului ales" voința acestuia. Al treilea asemenea erou va fi David, Psalmistul, și Isus, erou și profet al noii religii, stăpînind un Logos de asemenea magic. Faptele mitice ale lui Moise, consemnate în *Ieșirea*, *Leviticul*, *Numerii* și *Deuteronomul* nu conturează un profil epic definitiv, lăsat mai degrabă să se împlinească în reflexivitatea noastră. Supraviețuind miraculos unui masacru al copiilor de evrei, Moise (= cel salvat din ape), își asumă la îndemnul lui Iehova misiunea de a conduce poporul ales din Egipt în Țara făgăduinței, realizînd unitatea, independența și legislația evreilor. Thaumaturg, vizionar, poet și profet, Moise va fi receptat de romantici ca un Vates

Scanned with OKEN Scanner

arhetipal în corespondență simbolică cu luptele social-politice ale secolului și cu eroi ale acestora precum Victor Hugo. Numai pentru Moise Dumnezeu (= ideea) devine vizibil : „Eu îi vorbesc gură către gură, spune Iehova în *Numerii* (12, 8), la vedere și nu în ghicitură, și el privește chipul Domnului", deși își anunță sosirea fie printr-un înger, fie coboară el însuși „în foc pe munte" *(Ieșirea,* 3, 19). Muntele sacru, Sinai, Horeb, Abarim, Nebo, cu deosebire legat de minunile lui Moise, devine în *Vechiul Testament* simbol evident al transcenderii în linia gîndirii lui Paul Diel, dar și ca poetică, în forme ale romantismului românesc, așa cum le-am văzut în studiul nostru, *Trei poeți preeminescieni* (ed. cit., cap. *Metafizica muntelui).* Tablele legii date pe Sinai au menirea de a certifica ipostaza divină a eroului, după cum trecerea Mării Roșii și înfrîngerea Faraonului exprimă omnipotența sacră a acestuia dintîi. Psalmii de laudă testează harul său poetic *(Ieșirea,* 15) cel ce eternizează în Logos faptele sale : „Căci au intrat în mare caii lui Faraon, cu carele și călăreții lor ; întors-a Domnul valurile mării asupra lor, în vreme ce fiii lui Israil au umblat pe pămînt uscat, în mijlocul mării" *(Ibidem).* Alte imnuri, binecuvîntările lui Moise din *Deuteronomul* (33), conțin un panteism liric al roadelor terestre, „roadele de frunte pe care le coace soarele și care odrăslesc în fiecare lună, // Și cu ce au mai scump în ei veșnicii munți și cu ce au mai de preț în ele colinele străvechi, // Și cu ce are mai scump pămîntul în plinătatea lui !" (13-15). Dar hotărîrea lui Iehova, arbitrară ca totdeauna, va fi ca Moise să nu vadă Țara promisă, să se stingă pe muntele Nebo, nu înainte de a invoca vizionar imaginea Palestinei. Încheierea *Deuteronomului* subliniază unicitatea lui Moise ca thaumaturg și căpetenie militară : „Și nu s-a sculat în Israil profet ca Moise, pe care să-l fi cunoscut Domnul Față către față, / (...) Și care cu mînă tare și cu minuni înfricoșate să fi săvîrșit ceea ce a săvîrșit Moise înaintea fiilor lui Israil" (10, 12). În sens romantic, cea mai exponențială reiterare a eroului îi aparține lui Vigny, care transferă în ființa marelui profet ebraic antinomia specifică dintre existența terestră și

Scanned with OKEN Scanner

harul transcendent, marcă a solitarului geniu. Celebrul monolog romantic îi conferă eroului biblic amărăciunea celui damnat prin har, despărțit pentru totdeauna de destinul comun, de „ignoranțele“ umane, în schimbul puterii de a convoca astrele și de a seca mările. Nostalgia materiei respiră și în cunoscutul distih : „Vous m'avez fait vieillir puissant et solitaire, / Laissez-moi m'endormir du someil de la terre“. Și mai sceptic apare Moise ca simbol tragic al sacrificiului de sine la Madách. Epicizînd momentul salvării copilului din apele Nilului, Hugo îl glorifică pe „alesul de pe Sinai și-al bicelor crunt rege“ (*Legenda secolelor*, tălmăcirea lui Ionel Marinescu, E.P.L., 1969).

Fără a număra drame ample dedicate Profetului, romantismul pașoptist integrează simbolismul acestuia în curentul său de idei. Evident, epoca românească selectează pe un Moise erou al Logosului, întrucît cel ce făurește tablele legii pe muntele Sinai, este prototipul unui Vates al revoluției naționale. Astfel îl vede Heliade într-un monolog respirînd un apăsat emoționalism romantic. „D-ați vedea, scrie acest poet mesianic, pe poet în camera sa exprimîndu-și versurile sale însuși în momentul cînd acestea scapă din acel cămin empirean căruia îi zicem inimă, d-ați vedea pe adevăratul vatu sau profet, în asemenea minute, v-ați convinge că nici o rază, nici o lumină, nici o aureolă materială nu e așa glorioasă și sublimă ca aceea spirituală și neexprimată ce încinge fruntea celui ce își consacră vegherile pentru alții, uitînd cu zilele și cu nopțile și d-a mînca și d-a fi, și d-a dormi. Astfel fu Moise cînd descindea din munte, astfel era cînd vorbea întru sineși, și tot astfel ni-l arată numai *Biblia* Bisericii Răsăritului.“ [379] Rîndurile de față deconspiră un alt mit personal, heliadesc, selectat în virtutea temperamentului vindicativ al pașoptistului care își scrie în exil „Tablele“ legilor sale. Acest Moise-Heliade va deveni, la rîndu-i, mit macedonskian ; pe de altă parte și Eminescu va intui corespondențe rămase la Heliade, implicite. Dovadă, poemul din 1872, anul morții marelui predecesor, intitulat *La moartea lui Eliade*.

Scanned with OKEN Scanner

Aduceți-vă-aminte de-acele nalte poze
De frunțile-n lumină a vechilor profeți,
Pe un pustiu de piatră, pe cer de-azur și roze
Trecu un stîlp de flăcări ce lumina măreț.
Și-n fruntea unui popol pierdut în chin — e Moze,
Și sufletul lui mare, adînc și îndrăzneț,
Prevede că din sînul pierdutului popor
E viitorul lumii și-al ei mîntuitor.

El n-a văzut pămîntul promisiei divine,
Viața lui se stînse în munții slabi și suri,
Corpul i-l poartă-ntregul pustiu fără de fine,
O ginte-ntreagă poartă a lui învățături ;
Ca-nmormîntată-n secoli cenușa lui rămîne,
Dar spiritu-i sfăramă înalții, vechii muri
De Ieriho-și-n gînduri și-n Biblia lui scrisă
Viața-ntreagă mare-a unui popor e-nchisă.

Astfel în noaptea noastră pierdută și amară,
Un glas de deșteptare adînc a răsunat,
O stea a supt puternic eclipsa cea solară,
Un stîlp prin chinuire un drum ne-arătat,
O arfă de aramă cu coarda temerară
Trezi-n sufletul nostru simțire de bărbat.
Ca glasul Providenței din stinsele decade,
Astfel ,s-auzi glasu-ți, bătrîne Eliade !

Materia minerală devine aici semnul destinului ostil al lui Moise, supus de sunetul emis de „o arfă de aramă“, două simboluri extrem de frecvent conjugate la Eminescu. Figura lui Moise s-ar putea să fie implicată și în imaginea bătrînului rege din *Povestea magului*, „un împărat prea mare, / Bătrîn, cu ani o sută pe fruntea lui de nea“. Stăpînind „o mîndră-mpărăție“ care „la glasul lui puternic gigantic se mișca“, personajul simbolic, precum și țara sa pot fi izomorfisme (fie și subconștiente) ale Palestinei biblice. Pe de altă parte, evocarea „verzii“ Palestine din *Memento mori* unde curge Iordanul, „codrii de maslin s-amestec printre lunci cu dafin verde“, iar „Chiron scaldă-n unda-i clară ierburi mari“, pe cînd în „văi doarme miticul Ierusalim“, coboară în aceeași poetică

Scanned with OKEN Scanner

exotică a *Bibliei*. În ce-l privește pe Moise, el va mai apare într-un poem macedonskian cu același titlu, „în extazul lui de sfînt", invocat în frumosul vers „Biblic vers pe buze moarte, zeu semeț sub tîmple-nguste". Apropiindu-se de scepticismul lui Vigny, Macedonski figurează solitudinea Profetului, rămas numai cu doi credincioși. Întrebarea acestora, evident retorică, evocă gloria sa trecută :

Nu făcuși din piatră stearpă să țîșnească alb izvor
Care-a curs ca rîu de lapte pe al mușchiului covor ?
Și-n pustie, pe cînd foamea ne-a fost aprigă dușmană,
Nu ne-ai dat îndestularea cînd ne-ai dat cerească mană ?

Prin moartea deloc chtoniană, spiritul lui Moise se reintegrează în sfera divinului :

Se-nalță de jos profetul între-ai săi neîntrecut,
Și urcîndu-se în munte sub a serii strășnicie,
Cu nori groși de ceață albă se-mbrăcă pe vecinicie.

Între „regii Iudeii", profeți și poeți, Eminescu se oprește asupra lui David lovit de moartea lui Absalom *(Cartea II, Samuil,* 18-19). Ca semn al durerii, el rupe „haina lui bogată, / Zdrobind arfa-i sunătoare de o marmură curată, / Genunchind să-i ierte Domnul osînditul lui păcat". Evocarea regelui Solomon își subordonează un alt motiv biblic, templul sacru, integrat de Eminescu în seria domurilor sale simbolice. Planul acestuia, „măreață întocmire", simbol al înfloririi statului legendar, fusese relevat lui David de către Natan *(Ibidem,* 7). Și *Cartea regilor,* I, 6-7, dă o mare însemnătate templului sculptat din „cedru și ghirlande de flori", „aur curat", heruvimi îmbrăcați în aur și palmieri sculptați de Hiram, cioplitorul columnelor de aramă. Dărîmarea templului înfățișată de Eminescu în *Memento mori* apare în *Cartea regilor,* II, (25) drept sacrilegiu al Babilonului învingător, vizînd căderea statului biblic. Se relatează aici cum Nabucodonosor „a ars templul Domnului", a sfărămat „columnele de aramă", iar oștenii au prădat odoarele. Simetrică apare la Eminescu prăbușirea măreței zidiri cu sensuri simbolice limpezi articulate în ideologia pesimistă a istoriei : „muri se năruie și cad / Cad și scări,

Scanned with OKEN Scanner

ș-aurite arcuri, grinzi de cedru, porți de-aramă". Motivul templului lui Solomon apare însă subordonat figurii Regelui-Poet în ipostaza lui David, redutabil oștean învingător al filestenenilor, al lui Goliath spre a crește gloria dar și neașteptata ură a demonicului Saul. Tot David va fi însă Psalmistul, adolescentul de geniu. Tînărul păstor, fiul lui Iesei, are înfățișarea de heruv blond : „era bălan, cu ochi frumoși și mîndru la vedere", pe lîngă virtuți ale Logosului, fiind „meșter în harpă", „iscusit la vorbă" *(Samuil, I,* 16 ; 12, 18). „Aflînd har în ochii lui Saul", tînărul rămîne în preajma regelui, arătîndu-se apt să alunge „duhul rău", infernal, ce „venea peste Saul". Exorcismul rezidă în însăși poezia Psalmilor, întrucît „David își lua harfa și cînta cu degetele sale, și Saul se răcorea și-i era mai bine și duhul cel rău se ducea de la el" *(Ibidem,* 23). Prigoana tiranului, rătăcirile lui David, finalmente domnia lui din *Samuil, II,* sînt relatări ale *Bibliei* explicabil convertite de drame romantice în tipologii antinomice, ca la Macedonski.

Legată de Saul, cariera literară a Psalmistului ca personaj străbate negarea voltairiană, fiind considerat un brigand ; Klopstock îl vede ca model al virtuților creștine, dar lipsit de pregnanță ; abia Alfieri îi relevă natura dilematică. Lamartine compune plîngerea exilatului David, altă postură tipic romantică : „Dans quel abaissement ma gloire s'est perdue" *(Imitation des psaumes de David).* Considerîndu-l termen pozitiv al ecuației romantice dihotomice, Macedonski face din David prototipul poetului ideal. Începînd cu înfățișarea, el este predestinat harului divin : „Arhanghelii n-au farmec, nici cîntec mai suav" (Assura). Are „pletele de aur", cum zice o sclavă, iar autorul însuși, poate proiectîndu-și portretul din *Cartea de aur,* notează : „părul rîurează pe umerii săi". Vocația sa este sacrul, iubirea divină : „Crescut sub cer albastru, ades, mă simt răpit / De magica poemă, de chipul prea iubit // Vibrarea de pe harpă, al păsărilor cînt, / Erau cristalizarea amorului meu sfînt". Divinul însă poate fi, concomitent, religia poeziei însăși, nucleu al poeticii romantice. Supraom prin vraja cîntării, David este nu numai un Vates, ci și un Orfeu, întrucît Micol

Scanned with OKEN Scanner

îl vede ca pe un stăpîn al elementelor și al subconștientului. El „face să vibreze chiar piatra fără viață / Înflăcără simțirea din inima de gheață". Sub vraja cîntării sale bătrînul „renaște înviat", tînărul descoperă „curgînd Divinitatea", „perfidul" își „uită răutatea".

Paralel cu *figura* Psalmistului, sinonim al Poetului, *Biblia* a oferit romantismului nostru *patosul Psalmilor*, după ce i-a lăsat moștenire frumoasa *Psaltire* a lui Dosoftei. Așa se face că mult înaintea credinței și tăgadei argheziene, Psalmul este încercat de modestul Mumuleanu, de rafinatul Heliade, *(Anatolida)*, de Eminescu (finalul din *Memento mori, Dumnezeu și om)*, de Macedonski în *Psalmi moderni*. Prin urmare și această specie consacrată de lirismul interbelic, își începe de fapt cariera în cel mai timpuriu romantism cu contur clasicizant (ne referim la Mumuleanu). Stilistic, modelul se află cu certitudine în *Psalmii* lui David, cu metafore ca „stînca de adăpost", „stînca mîntuirei", „Cetatea" în zbuciumul credinciosului, reprezentate de certitudinea divină. *Psalmul 104* cuprinde lauda forțelor genetice, un înalt panteism liric din care a învățat și Sadoveanu, și Lucian Blaga. Elogiul lui Dumnezeu se confundă cu fiorul în fața facerii, a miilor de ipostaze ale materiei, pentru că Dumnezeu „a clădit în apele de sus pridvoarele", „din nori, carul" său, supunîndu-și „focul și para ; / care a statornicit rîurile să curgă din munte în vale", munții și pădurile, adăpost fiarelor, luna și soarele „spre împărțirea timpului", marea „foșgăind de vietăți". În *Cîntare lui Dumnezeu* Mumuleanu pornește de la experiența lui Dosoftei, iubitor al troheului : „Deschide-te, gură, cîntă, / Celui sfînt cîntare sfîntă ! / Revarsă, duh, o cîntare, / Sfîntului celui prea mare". Psalmii serafilor din *Anatolida* au o cu totul altă ținută estetică, o transcriere cultă în melodii savant împletite, încît Heliade apare un mare poet al Psalmilor chiar dacă, compozițional, distingem unele nuclee miltoniene. Gnoza își spune cuvîntul în glorificarea acelor „puteri primordiale, principe, Eloimi" dotați cu forțe erotizante și fecundante, ei fiind chiar „Archangheli ai Puterii", concepută nu tocmai ortodox. Așa se face că Heliade transformă lauda divinității într-un imn inspirat al elementelor acuplate în „abisul d-o

Scanned with OKEN Scanner

mistică ardoare". Dacă firmamentul este „nemărginitul templu", viziune preeminesciană dar și mioritică, apele sînt văzute drept esențe genetice, străbătînd treptele picăturii, izvorului, ale rîului și mărilor, menite a fecunda pămîntul în „nupțială baie". Apa feciorelnică („Fîntîne, sorginți vergini"), rumoarea „fugoaselor torente" încheagă o poetică aproape bachelardiană a elementului lichid. Sinestezii presimboliste prezidează lauda astrelor : „Lumină vă e vocea, prin ea vorbiți vederii".

Dar iată că, revers al imnului, *Psalmii* mai cuprind expresia îndoielii, a suferinței, a deznădejdii celui părăsit și solitar, stări mai consonante asteniei romantice. În psalmul 109, 140, 141, 142, 143, de pildă, există o alternare a rugăciunii cu blestemul la adresa dușmanilor, idei cum nu se poate mai „macedonskiene". Înconjurat de adversități, Psalmistul trăiește „cu inima rănită în piept", se duce „asemenea umbrei", „smuls de vînt" (109). (Ecouri ale viziunii le aflăm la Goga, în *Rugăciune).* Conjugată cu asemenea tonalități, *Cartea lui Iov* invocă moartea ca reconciliere și adresează blasfemii clipei de naștere : „De ce m-ai scos din sînul maicii mele ? Aș fi murit și nici un ochi nu m-ar fi văzut !" (7, 10). Conceptualizarea zădărniciei se mai poate întîlni în sursele imnice cu *Ecleziastul,* alt izvor al scepticismului romantic, ce abundă în afirmații precum că omul „ca floarea înflorește și e cosit, și trece ca umbra" (14). Febra căutării esențelor se confundă cu aceeași poezie imnică tot la Eminescu în finalul marelui poem citat.

> Tu, ce în cîmpii de caos semeni stele — sînt și mare,
> Din ruinele gîndirii-mi, o, răsari, clar ca un soare,
> Rupe vălur'le d-imagini ce te-ascund ca pe-un fantom ;
> Tu, ce scrii mai înainte a istoriei gîndire,
> Ce ții bolțile tăriei să nu cadă-n risipire,
> Cine ești ?... Să pot pricepe și icoana ta... pe om.

Noul Psalmist trimite spre Iehova „de-ntrebări o vijelie" sub forma vulturilor vizionari, în scopul de a descifra hieroglifa destinului uman, scindat între finit și infinit, dar ținutul deșertului oriental, iarăși teritoriu biblic, îi „îneacă" gîndurile prin puterea „mitelor cu-albastre valuri" (reflexivitatea dizlocată de poezie). Vulturii orbiți

Scanned with OKEN Scanner

de Iehova se prăbușesc, iar încercarea noii ascensiuni („de gîndiri... popoare") se dovedește iarăși vană ; în acest spațiu derutant, „mitici stînce se sulev". Finalmente, accedem la epoca modernă, „apus de zeitate, ș-asfințire de idei". Psalmii aparținuseră lumii patriarhale cu „credința simplă-însă sinceră, adîncă", pe cînd, parafrază a metaforei biblice, „crezu-n tine era stîncă". Acum, degradarea divinului se realizează prin mimesisul artistului modern cu „inimă trează", sceptică precum în *Epigonii. (Dumnezeu și om)*. Și *Rugăciunea unui dac* cuprinde sugestiile *Psalmilor* în lauda lui Dumnezeu Artifex.

Macedonski selectează din *Psalmii* originari mai ales melopeea damnatului copleșit de adversități, adăugînd poezia *Ecleziastului* și a *Cărții lui Iov*. În relația dintre eul Psalmistului și divinitate, *Biblia* stabilea un echilibru ; credinciosul nu-și dezvăluia eul decît atît cît să-și arate în pofida zbuciumului, iubirea pentru Domnul, creatorul a toate. *Psalmii moderni* răstoarnă acest raport în virtutea subiectivismului primordial, lăsînd un eu sfidător să-și strige îndoielile, seismele credinței, definindu-și în acest fel natura dilematică. În acest fel macedonski precede sfidarea argheziană împletită cu nevoia de a crede. Plîngerea se împletește cu constatarea unei ataraxii aproape eminesciene, chiar dacă pare a relua versetele lui Iov : „Oh, Doamne, rău m-ai urgisit, / În soarta mea m-am împietrit" (I). Tot aici poetul ajunge „ca marmura de rece", „uită" să plîngă, cîntarea îi seacă, harul pare definitiv pierdut : „Am fost un cîntec care trece, / Și sînt un cîntec încetat", sugerîndu-ne prin temă postura eminesciană *Aveam o muză*. *Țărînă* (II) pornește indubitabil de la acordurile *Ecleziastului*, ca și *Glossa* lui Eminescu, ca și celălalt Psalm (IV), *Cît am trudit*, cu laitmotivul „e orice zădărnicie". Surse sînt formule sceptice precum : „Ce folos are omul din toată truda lui cu care se trudește sub soare ?, sau „ceea ce a fost, aceea va mai fi, și ceea ce s-a petrecut aceea se va mai petrece, căci nu este nimic nou sub soare" (1, 3, 9). „Toți merg către același loc. Toți au ieșit din pulbere și toți se întorc în pulbere" *(Ibidem)*. Iată versurile lui Macedonski : „Țărînă sîntem, toți, țărînă, / E de prisos

orice trufie“ ... „Din noi nimic n-o să rămînă !“ Celebrul *Eli, Eli, lama azavtani* (22) („Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, de ce m-ai părăsit ?“) se regăsește în psalmul macedonskian III *(Iertare),* deși îndoiala apare mai sfîșietoare la poetul român : „Iertare ! sunt ca orice om ; / M-am îndoit de-a ta putere // Dar, Doamne, nu m-ai părăsit !“ Motivul complotului universal era de extras tot din ambele izvoare biblice, *Cartea lui Iov* și *Psalmii lui David,* în care credinciosul imploră : „Nu mă arunca împreună cu păcătoșii și cu nelegiuiții, care grăiesc prietenește cu aproapele, pe cînd inima lor e plină de răutate“ (28), sau în *Iov* : “M-au lăsat rudele mele și prietenii mei m-au uitat“ (19, 14). Macedonski amplifică mobilul vindicativ propriu umorii, temperamentului său : „Și-au zis, e singur, e pierdut... / Am sîngerat, dar am tăcut / Mă înjosiră, mă loviră, / Cu mici, cu mari, mă răstigniră / Din inimă nu mi-au lăsat / Un singur colț nesfîșiat. / Frați, rude, toți mă dușmăniră / Pe cît plîngeam, pe-atît rînjiră... / Dar, Doamne, nu te biruiră“. Accentele *Ecleziastului* transpar în poemul „S-a stinge-a vieții tale nemernică făclie / Vei fi cu ochiul rece și fără de cuvînt“, la Iorga.

Oferind, prin urmare, materia epică pentru tipologii simbolice dar și motive și structuri lirice ale laudei și plîngerii destinului uman, *Biblia* este în același timp sursa imaginarului cosmic, pe lîngă Hesiod sau *Vede.* Cele două extreme temporale, Facerea și Apocalipsa, una deschizînd *Vechiul Testament,* cealaltă încheindu-l pe cel Nou, cuprinzînd, prin urmare, în eposul uman al *Bibliei* și ciclul cosmic, fertilizează marea poezie a romanticilor. Deosebit de amplă pe fundalul poeziei europene se arată în romantismul nostru cosmogonia, cu momente excepționale la Heliade și, desigur, Eminescu. Pînă și la Milton, poet biblic vibrant, tablourile Facerii și Apocalipsei n-au fior grandios, material, rămînînd mai degrabă enunțuri ale unei grandori conceptuale. Și totuși, *Facerea* oferă nucleul extrem de puternic al unei cosmogonii mitice în care forțele genetice au carne, culoare și must. „La început, a făcut Dumnezeu cerul și pămîntul. Și pămîntul era fără chip și pustiu, și întuneric era dea-

Scanned with OKEN Scanner

supra adîncului, iar Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor. / Și a zis Dumnezeu : Să fie o tărie în mijlocul apelor, care să despartă apele de ape. / Și a zis Dumnezeu : Să odrăslească pămîntul pajiște verde, ierburi avînd sămînță în ele și pomi roditori, care să facă, după soiul lor, roade cu sămînță în ele, pe pămînt". Urmează geneza „luminătorilor", „cel mai mare, ca să stăpînească ziua, și luminătorul cel mai mic, ca să stăpînească noaptea, precum și stelele. / Și i-a pus Dumnezeu pe bolta cerului ca să lumineze pe pămînt / Și să stăpînească peste zi și peste noapte și să despartă lumina de întuneric". Urmează facerea „jivinelor" mării, a „chiților celor mari" și mici „de care mișună apele" și ale fiarelor chtoniene, culminînd cu alcătuirea omului ca stăpîn al acestui pămînt. La Milton, lauda lui Adam și a Evei către Domnul *(Cartea V)* constă în preamărirea celui ce „Din întuneric a strigat, Lumina !", dar și a elementelor „De pîntecul Naturii-abia născute... / Voi ce hrăniți ale zidirii lucruri" „în nesfîrșitele schimbări". În afară însă de motivul apelor, ceva mai amplu, („Fîntîni, voi, ape susur pe decinde, / Pe Domnul lăudați-l, susurînd !") Milton apare mai sărac decît Heliade, pătruns de frenezia panteismului sacru, dovadă citările din *Anatolida* pe care le-am reprodus anterior. Adept în tinerețe al satanismului romantic, Eminescu va îmbrățișa punctul de vedere gnostic, invocînd în *Confesiune* o cosmogonie operată de Ahriman, total divergent față de teistul Heliade. Ideea eminesciană este că geneza cosmică maschează intenția infernală la adresa speciei umane.

> Să curăț am vrut sînu-mi de tot ce-i crud, spurcat
> Și pentru voi anume creai al vieții iad.
> Și să vă-nșele vecinic l-am îmbrăcat frumos
> Cu nopți senine-n stele, cu soare auros.

Pornit „din adîncuri", Demonul atacă „nălțimile cerești" atrăgînd pămîntul „devenit rebel" de partea sa, „contra lui Ormuz" *(Demonism)*. Aici lectura *Facerii* biblice cedează în fața simbolismului gnostic prin acceptarea unui mit al bipolarității.

Inv. 194726

Scanned with OKEN Scanner

Celălalt punct temporal biblic din *Apocalipsa sf. Ioan Teologul* cuprinde, spre spaima credincioșilor și ziua judecății de apoi, imaginea prăbușirii pământului stăpînit de Fiară (Satan). Apocastaza este, prin urmare, justițiară. Pregătită de cavalcada Morții secondată de Iadul dezlănțuit, ea apare prin imagini ale degradării cosmice văzute ca organism, întrucît „s-a făcut un cutremur mare și soarele s-a făcut negru ca un sac de păr și luna întreagă s-a înroșit ca sîngele /. Și stelele cerului căzură pe pămînt precum smochinul își leapădă smochinele cele verzi, cînd este zguduit de vijelie. / Iar cînd cerul s-a dat în lături, ca o carte de piele pe care o faci sul, și toți munții și toate ostroavele s-au mișcat din locurile lor“ (6, 12-14). Îngerii vestesc furtuni „cu tunete și glasuri de fulgere“, cutremure, „grindină și foc amestecat cu sînge“ arzînd „din pămînt a treia parte“. A treia parte a mării „s-a prefăcut în sînge“, „o stea uriașă (Absintos) arzînd ca o făclie“ otrăvește o parte a apelor făcîndu-le „amare“ și sfîrtecînd părți din soare și lună. Se deschid fîntînile adîncului, apar lăcustele apocaliptice (8-9), și, după apariția Mielului și legarea Balaurului, începe noua geneză. „Un cer și un pămînt nou“ au drept corespondență a Vechiului Testament un Ierusalim uranic cu 12 porți (21) și un nou Pom al vieții (22). Apocalipse apocrife dezvoltă tema lui Antichrist și a îngerilor justițiari care incendiază văzduhul.

Motivul literar al apocalipsei debutează la Milton prin aceeași poetică esențial-conceptuală, cînd „Din masa Lumii-arzînd în foc, / Purificată, curățată astfel, / Vor naște Ceruri noi — și-un nou Pămînt“ *(Cartea XII)*. Mult mai organică, poezia românească se arată mai congenеră viziunilor *Bibliei* pe care o conjugă, în momentele apocalipsei, cu o necrofilie tipic romantică, nu întîmplător absentă la Heliade, mai degrabă autor imnic al Facerii. Cea de a doua generație a romantismului nostru va invoca surparea universală în acord cu ruptura interioară, cu stări specifice de angoasă. Prestigiul romantic al motivului biblic l-a conferit Byron prin foarte cunoscutul său poem *Darkness* (Întuneric), deschis cu versul „I had a dream, which was not all a dream“. Stingerea focului, semn al

Scanned with OKEN Scanner

vieții cosmice, mineralizarea vor fi aici în egală măsură, viziuni eminesciene. „Era un vis și parcă nu era... / Pe bolta neagră, soarele murea. / Zburau prin spațiu, oarbe, stele reci. Pierise luna...“ Gravitația abolită modifică la Byron structura întregului cosmos, instaurînd stagnarea universală : „Oceane, lacuri, fluviile toate / Zăceau și ele mute, nemișcate“, „Fluxul, refluxul, putrezeau în groapă“. Finalul poemului byronian accentuează ideea prăbușirii cosmosului altădată coerent, „Căci de pe cer se prăbușise luna, / Căzuse din văzduhul mort furtuna, / Pieriseră și norii. Bezna grea, / Ea singură, în univers domnea“. (trad. Virgil Teodorescu, Byron, *Opere alese,* E.L.U., 1961). Mult mai retorici, preeminescienii iubesc acest motiv al stingerii cosmice cu izvor biblic dar și byronian, implicînd elemente de confesiune în viziuni terifiante. Ioan Catina crede a trăi el însuși clipa sfîrșitului : „Un stîlp de ceață pare că-n față mi se pune, / Se zguduie tăria și lun-acum apune ! / Supt pasul meu planeții în negură s-afund. // S-amestic elemente, și-un glas greu, în pustie, / Detună universul, ca o dizarmonie / De tot ce e-n natură, de tot ce-i trăitor“ (*O noapte pe stînci).* Și mai specifică pentru voluptatea groazei ne apare *Nocturna* lui Radu Ionescu unde strofa-lait-motiv jubilează la proiecția apocalipsei : „Ascunde-te, o, lună. în marea ta uitare, / Acolo și voi stele duceți-vă-a pieri ! / Să piară-a voastre raze, și-o noapte de teroare / Să vie-acum din haos pe lume a domni !“

Eminescu, poet al celor trei ipostaze cosmice, increatul, geneza și apocaliptica stingere are mai ales nostalgia preistoriei, „eterna pace“ din *Confesiune* și *Scrisoarea I.* Viața, ca orice formă a temporalității, fie și planetară, are patologia hybrisului atîta timp cît focul solar dăinuie, „arde-n universul bolnav de viață vană“. Abia momentul anterior cînd „soarele pe ceruri se-nchide ca o rană“, și, drept urmare, se instaurează o „noapte condensată, în veci nepieritoare“ (ca la Byron), ne poate trimite spre izvoarele biblice ale *Apocalipsei.* Dar „povestea liniștită a morții cei eterne“ se derulează după drama căderii pe care am mai învestigat-o în *Eminescu. Poezia elementelor* (ed. cit.) drept complement al psihismului ascen-

Scanned with OKEN Scanner

sional. Orientată spre evidențierea sursei, viziunea adaugă *Bibliei* posibile apocrife, așa, de pildă, îngerii trimiși să incendieze pămîntul cucerit de Antichrist ce figurează în N. Cartojan (*op. cit.*, p. 117—118). La Eminescu tabloul apare în *Memento mori* :

> Ai pieirii palizi îngeri dintre flacăre să crească
> Și să rupă pînz-albastră pe-a cerimei întins cort.

Celelalte detalii, stelele căzute „ca și frunzele de toamnă", fulgerele luminînd „pămînu-nmormîntat", dispariția mării care „să tremure murindă" corespund catastrofei biblice. Diferă finalizarea, trecerea de la incandescență la cristalizarea regresivă a ghețurilor, atît în cele două texte eminesciene citate, cît și în *Andrei Mureșanu*, 1871. O altă firească eterogenie față de *Apocalipsa* biblică va fi la Eminescu motivul sancțiunii ; în locul păcatului „idoliei" și „răutății" eradicat de dogmă, apare ideea neființei ideale prin care excesul existențial cosmic sau uman („microscopice popoare") cunoscuse „eterna pace" a increatului, polul opus.

Biblia și apocrifele subordonate motivelor ei, laolaltă cu interferențele din Milton și mai puțin frecvent din Byron, au constituit pentru romanticii noștri o sursă tipologică, dar și materie a imaginarului pe lîngă una lexicală și parabolică. Acesta izvor, frecvent la Iorga și Sadoveanu, apare și astăzi în poezia Ilenei Mălăncioiu, în proza și poezia lui Mircea Ciobanu.

SHAKESPEARE

Legitimitatea abordării acestui izvor se conjugă cu importanța secolului XIX în reevaluarea operei shakespeariene. În bună măsură, concluziile exegetice de astăzi reprezintă o dezvoltare, desigur adîncită și nuanțată, a poziției din *Athenäum* a fraților Schlegel urmată de tezele lui Hugo și înainte, Stendhal. Cîteva puncte de vedere esențiale s-au impus de atunci : complexitatea dilematică a eroilor, dialectica fascinantă a pasiunilor,

Scanned with OKEN Scanner

sinteza tragicului cu grotescul, *teatrul total*, trimiţînd, pentru cine cunoaşte poetica romantismului, spre sfera acestuia din urmă. Cîteva excerpte din monografii recente sună consonant cu textele clasice ale romanticilor din epoca numită de germani „shakespearomanie". H. Craig, autor al studiului *The Enchanted Glass* (1936), nu se poate opri să identifice opera lui Shakespeare cu „pasiunile unei întregi umanităţi (...) bucuriile şi patimile lumii, strînse într-o sinteză sufletească exemplară [380]. Vina tragică pe care o investighează apelînd la personajele tragediilor, P. Ricoeur (*op. cit.*), J. Volkelt (*Estetica tragicului*, „Univers", 1978), G. Liiceanu (*Tragicul*, „Univers", 1975), Ileana Mălăncioiu (*Vina tragică*, „Cartea românească", 1978) este văzută ca rezultantă a coliziilor interioare, depăşind oprimarea divină din teatrul antic sau creştin. Astfel Jan Kott, autor important pentru înţelegerea lui Shakespeare, vorbeşte despre „Marele Mecanism" (tragic) derivînd din „mecanismul inimii omeneşti" (*Shakespeare, contemporanul nostru*, E.L.U., 1969, p. 23). Comentînd în dese rînduri semnificaţia lui Hamlet, I. Mălăncioiu conchide că „vina tragică aparţine omului", fiind un „păcat în faţa propriei legi" (p. 224-225). Dar tocmai dilema tragică a fost punctul central al tezelor romantice despre eroii dramaturgului englez. Pînă şi o lucrare contemporană ponderată ca sinteza lui Queneau [381], după ce enunţă unitatea contrariilor pe urmele lui Schlegel, Goethe şi Hugo („rîsul, miraculosul şi sublimul, perla şi pestilenţialul — ordure —, grandoarea şi poezia"), exclamă retoric : „Admirable, inépuisable Shakespeare !". Nu este aici alt ton decît cel ce-l anima pe L. Tieck sau Jules Vabre. (Cel din urmă visa o traducere integrală din Shakespeare sortită lui François-Victor Hugo. Muritor de foame la Londra, el se întoarce la Paris pentru a-l explica pe *Macbeth* şi spre a muri discret. În amintirile sale Th. Gautier scria despre acest fanatic : „Dacă nu mai este, şi dacă are undeva un mormînt, s-ar putea scrie pe piatră acest epitaf, — *L-a iubit pe Shakespeare*". [382]) Rolul cultural al scriitorului englez poate fi extins chiar, şi considerat drept catalizator în fluxul formelor estetice, aşa cum o face J. Middleton Murry (*Dis-*

coveries, 1924), citat polemic de Dan Grigorescu. Într-adevăr, afirma criticul englez, „opera lui Shakespeare este un barometru în funcție de care se poate judeca fundamentul clasicist sau romantic al culturii unei anumite perioade".[383] Pe de altă parte, pînă și antropologia contemporană, fiziopatologia, utilizează comportamentul eroilor shakespearieni pentru concluzii medicale, precum o face Karl Leonhard în *Personalități accentuate în literatură și viață* (Ed. Științifică, 1979, trad. Virgil Sorin) sau servește, dimpotrivă, fiziologiei privită estetic (Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes Slaves of Passions,* London, Methwen, 1962). Într-un cuvînt, meditațiile secolului nostru, în pofida armăturii sale superspecializate, integrează receptarea romantică a eroilor lui Shakespeare, priviți ca ipostaze ale omului, *mister relevat, adîncit și totuși încifrat,* pe urmele, de pildă, a fraților Schlegel.

Pentru a circumscrie momentul romantic, inclusiv românesc, ne-am adresat lucrărilor care stabilesc istoria reputației lui Shakespeare ca Louis Marder, *His Exits and His Entrances,* London, Murray, 1964 ; Augustus Rally, *A History of Shakespearian Criticism,* I—II, London, Oxford, 1932, fie sintezelor în care chestiunea se implică ; René Wellek, *Istoria criticii literare moderne,* I—IV, „Univers", 1974—1979. Elucidarea „succesului" românesc cunoaște, după eseul lui Marcu Beza *(Shakespeare in Roumania,* London, Dent, 1934), două lucrări de referință, Al. Duțu, *Shakespeare in Rumania* („Meridiane", 1964) și Dan Grigorescu (*op. cit.)* care ne-au verificat multe ipoteze. Cîteva mici studii de Tudor Vianu și Adrian Marino *(Shakespeare văzut de clasicii noștri, Steaua,* 9/1964), adresate mai cu seamă momentului romantic, au consolidat viziunea prezentului capitol, pe care îl sperăm util pentru configurarea poeticii românești în orizont european îmbogățită astfel printr-o influență „catalizatoare".

Două articole din periodicele românești ale secolului trecut ne par a jalona recuperarea lui Shakespeare în sensul romantic : e vorba de *Șakspear* din *Curiosul* (1836) aparținînd intempestivului Bolliac, iar peste trei decenii, medalionul cu același titlu din *Familia,* semnat de Iuliu

Scanned with OKEN Scanner

Moldovanu. Ambele satisfac atît forma, cît și ideologia poeticii respective ; forma, pentru că nu există scriitor marcant al Europei, să nu fi scris un articol, discurs, capitol, volum despre Shakespeare, — ideologia, pentru că optica receptării este explicit romantică. Ca și Herder care glorifica „prăpastia pasiunii“.[384] ca Goethe, — discursul din 1771, eseul *Shakespeare und kein End* (după 1800), de Staël care aflase în opera tutelară „caractere sublime“, „pasiunea“, pe lîngă „spiritul și trăsăturile poeziei din Nord“[385], Bolliac vedea în poetul național englez esența emoționalismului. El mai înglobase, conștient sau nu, apologia lui Hazlitt, englezul care a învățat cultul lui Shakespeare de la germani, pe aceea a lui Coleridge tributară acelorași surse sau lui Th. Carlyle *(op. cit.),* cel ce vedea în Shakespeare Eroul, egalul romantic al lui Homer. Desigur, și mai aproape de Bolliac și de Iuliu Moldovanu erau Stendhal cu *Racine et Shakespeare* (1823), unde Romanticul invoca în fața Academicianului admirator al lui Racine, „nuanțe ale pasiunilor“, „inima umană“, dar și „catastrofele sîngeroase“ potrivite cu zguduirile revoluționare ale secolului trecut[386]. Se mai integrează în „succesul“ românesc frenetic *William Shakespeare* (Paris, Libr. Internaționale, 1864), de Victor Hugo, care încheie seria scrierilor romantice omagiale. Punctele de vedere romantice fuseseră pregătite în epoca iluministă de Voltaire, în pofida renegării ulterioare, de Lessing, Herder, Goethe, care descoperea în marele poet pe geniul „natural“, compatibil cu autorul *Bibliei* (Hamann), Poetul absolut (Goethe, Schiller), născut spre a zgudui sufletele sensibile (de Staël). Adjectivul „romantic“, simptomatic pentru conștientizarea estetică a recuperării, apare însă abia la Schlegel, Jean-Paul, Novalis, Tieck, pentru care Shakespeare nu va mai fi copilul naiv și genial al naturii, ci constructorul unei opere organice, subordonată unei demiurgii lucide. Adjectivul „*romantic*“, frecvent în aceste texte, va prolifera în întreg secolul XIX. O recunoaște în epocă francezul A. Mezières *(Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques,* Charpentier, 1865, ed. II). Deși clasicizant, în-

Scanned with OKEN Scanner

trucît afirmă superioritatea lui Homer, autorul plătește tribut Doamnei de Staël, vorbind deseori despre harul propriu „națiunilor Nordului" și „rasei teutonice", esențializat în opera lui Shakespeare, „alfa și omega artei moderne" (p. 474, 504). Cu un an înainte, în apologia apărută, Hugo elogiase și el „Teutonia mater" care „îl împarte pe Shakespeare cu Anglia", făcînd aceeași confuzie ca în elogiul lui Ossian, considerat poet al Germaniei. Cît privește termenul „romantic", el apare în *Discurs despre poezie (Gesprach über die Poesie)* din *Athenäum* caracterizînd dramele lui Shakespeare drept o culme a „spiritului *romantic*" („romantischen Geist") și „temelia *romantică* a dramei moderne" („romantischen Grundlage des modernen Drama"), însuși trecutul fiind o ipostază a „manierei *romantice*".[387] Mai deterministă în sens istoric, critica retorică a Franței romantice va vehicula noi nuanțe ; aici Shakespeare (la Stendhal) va fi romantic prin căutarea stărilor conflictuale, sufletești și sociale (*op. cit.* p. 44). Dacă Hugo ocolește termenul romantic, preferîndu-l pe acela de revoluționar, Hegel vorbește în cazul poetului englez despre „cele mai grațioase plăsmuiri ale artei *romantice*".[388] Conținutul termenului, important în egală măsură pentru textele românești pe care urmează să le analizăm, vizează libertatea expresiei, care îl face pe poetul englez superior lui Racine (Stendhal), repudierea dogmelor teatrului clasic, dezlănțuirea gradată a pasiunilor spre catastrofa finală (Herder, *art. cit.*). Cealaltă idee, atribuită în genere lui Hugo, sinteza tonalităților, apare întîi la Goethe, în *Discursul* citat, alături de epitetul concludent : „Dacă orientarea *romantică* a veacurilor lipsite de cultură n-ar fi făcut să se întîlnească sublimul cu absurdul, de unde am fi avut opere ca *Hamlet, Regele Lear* ?"[389] Abia apoi, în prefața la *Cromwell* și monografia sa tîrzie, Hugo enumeră aparentele antinomii ale lui Shakespeare : „tragedie, comedie, imnul, farsa, marele rîs divin, teroarea și oroarea, într-un cuvînt drama".[390] Pasiunile sînt văzute în mod bivalent ; ele au fost trăite de însuși Shakespeare, altfel nu le-ar fi putut zugrăvi prin Hamlet, Coriolan, Macbeth[391], dar se și comunică irepresibil spectatorului născînd lacrimi (de Staël). Un alt argument al

Scanned with OKEN Scanner

romantismului shakespearian este dialectica misterioasă a sufletului uman, enigma lui. (Schlegel, Coleridge). De Staël descoperă orizontul fisolosofic, „marea dezbatere a naturii dintre ființă și neființă“ [392]. În același sens Goethe enunța faptul că Shakespeare „epuizase întreaga fire omenească, în toate direcțiile și în toate adîncurile și înalturile ei“ [393]. Stendhal accentuează nu atît imitarea (imposibilă), cît „maniera de a studia lumea în care trăim“, cu alte cuvinte, adîncimea viziunii [394]. Carlyle glorifică ochiul vizionar care transcende „inima lucrurilor“ și structura umană. Anticipînd intuitiv poetica modernă, Hugo identifică în personajele lui Shakespeare niște „Adami“, niște *mituri* în sens arhetipal, relevînd „particularitățile cele mai ciudate ale sufletului uman“ [395]. Hegel afirmă vocația introspecției întrucît „englezii“ și în primul rînd Shakespeare sînt „maeștri în zugrăvirea unor indivizi și a unor caractere pe deplin omenești“[396].

Pînă și elogiul „caracterului“ în sensul tipicității clasice apare corectat romantic prin precizarea sferei simbolice. Precedînd surprinzător momentul actual, A. Schlegel sesiza o mitologie personală [397] ; Hugo descoperea arhetipuri ; depășind romantismul, Goethe postula poezia universală în *Shakespeare fără sfîrșit (Shakespeare und kein End,* opera acestuia fiind o carte a destinului răsfoită de uraganul vieții, operă numită de Carlyle „Psalm universal“ (p. 119). Evident, autorul unei asemenea opere este Poetul, Geniul, idee enunțată tot de germani. La Herder, Shakespeare va fi un colos „cu fruntea în razele cerului și cu marea la picioare“ *(op. cit.,* p. 69), în *Convorbiri...* Goethe îl consideră un spirit incomensurabil, pentru care „întreaga lume perceptibilă era prea strîmtă“ *(op. cit.* p. 69). Carlyle enunță demiurgia acestuia, „căpetenia tuturor poeților de pînă acum“ *(op. cit.* p. 138). Pentru Hugo, în apologia sa, Shakespeare unifică ideea cu fenomenul, „la chair vive“. Și pentru că am ajuns, deși nu pentru prima oară la citarea monografiei în cauză, e cazul să risipim o confuzie datorată ediției îngrijite de A. Sasu din Ion Heliade-Rădulescu. Adevărul este că secțiunea *Geniurile* din capitolul *Istoria literaturei* elogiată în *Momentul Heliade* (prefața) pentru originalitatea ideii

Scanned with OKEN Scanner

și a stilului, este o traducere fidelă (chiar inspirată) din *Les Génies* figurînd în monografia hugoliană *(ed. fr. cit.* pp. 49—124). Nu atît Heliade este de incriminat, întrucît în pofida angajamentului de a fi total original din 1865, traduce lăsînd totuși în manuscris o bună parte din cartea proaspăt apărută a lui Hugo, cît editorul, obligat să cunoască orizontul european al „momentului Heliade". Vom cita prin urmare în *traducerea* lui Heliade definiția hugoliană a Geniului reprezentînd divinul manifestat „în planul întîi prin viața universului, în al doilea prin cugetarea Omului" (idei hegeliene), geniu în ipostaze diverse : Homer, apostolii biblici, Dante, Rabelais, și în cele din urmă, Shakespeare. Suveranitatea acestuia îl așează între cei ce „poartă toate coroanele și însuși pe cele de spini" *(ed. Heliade,* p. 89). Cu intuiții remarcabile, Hugo sugerează caracterul chtonian-organic al imaginarului la Shakespeare, el fiind „element" în care „paserile cîntă, tufele înverzesc, inimile iubesc, sufletele sufer, norul plană ; e cald, e frig, înnoptează, timpul trece, pădurile și mulțimile vorbesc, nemărginitul vis etern flotă, sucul și sîngele (...), toate acestea sînt Shakespeare și în Shakespeare, și acest geniu fiind pămîntul" Ca și opera lui Dante (altă redescoperire romantică), zice Hugo, aceasta cuprinde o „fereastră a visului deschisă asupra realului" *(ed. Heliade,* p. 88), în originalul hugolian, „cette fenêtre du rêve ouverte sur le reél" *(ed. fr.* p. 107) [398]. Antitetici dar și egali prin genialitate, Homer și Shakespeare marchează două limite : „închid primele porți ale barbariei, poarta antică și poarta gotică", cel din urmă termen indicînd în secolul trecut, poetica romantismului. *(ed. Heliade,* p. 88). Irațional și în acest sens naiv (Herder, Goethe, Schiller, Carlyle) sau extrem de rațional (Schlegel), sinteză a naturii cu inteligența (Hugo), Shakespeare nu va fi numai Poetul, ci și expresie a specificului ce distinge fie poezia Nordului (Herder, de Staël, Hugo), fie spiritul britanicilor (Carlyle). Pentru estetica romantică Shakespeare va fi, prin urmare, un argument în elaborarea conceptului de specific național, incluzînd localul, caracteristicul, istoria specifică și nu atemporală, abstractă, generalizatoare a clasicismului.

Atestările românești ale lui Bolliac și I. Moldovan, în cele două articole menționate converg spre puncte de vedere astfel enunțate. Distanța de trei decenii ce le desparte (1836—1866) exprimă două momente în constituirea romantismului nostru, de la sinteza sa cu preromantismul, clasicismul și iluminismul, proprie etapei pașoptiste, și configurarea definitivă ce urmează anului în care Eminescu debutează în *Familia* lui Vulcan. Și la Bolliac Shakespeare va fi „cel mai mare geniu al teatrului englezesc", în pofida „unor mari gîlcevi literare" (Voltaire). Însoțind „pasionul cel mai patetic" cu „adîncă pătrundere și simțiciune", el „cercetează abisul existenței", făcînd „adevărata zugrăveală a patimilor". În operă se îmbină antitezele enunțate de Goethe și Hugo, tonul „aspru", „înspăimîntător", dar și „d-o delicateță atingătoare în caracterul muierilor" [399]. Din cîte știm, Shakespeare va fi denumit *romantic* în aria românească abia în 1855 într-un text al tînărului Odobescu, aflat departe de partizanatul acestei poetici. Cu toate acestea, proaspăt întors de la Paris, Odobescu găsește firesc să-l enumere între „părinții literaturii *romantice*", alături de Calderon, Schiller, Lord Byron și Hugo" [400]. Peste un deceniu, medalionul lui I. Moldovan va stipula explicit apartenența romantică a acestui avatar, fiind impulsionat, poate, și de monografia hugoliană citată. Semnatarul medalionului din *Familia* se arată la curent, ca și Bolliac dealtfel, cu polemica europeană în jurul lui Shakespeare ; el vorbește despre „inamicii" din Anglia (probabil despre S. Johnson, demascator al „imoralității" dramaturgului), dar și despre acțiunea recuperatoare a germanilor, care „lu-defendau, anume Lessing, Goethe, Schiller, Herder și Schlegel". Teza esențială a articolului este caracterul romantic al operei, Shakespeare fiind „regele acest măreț al *romanticismului*", egalul lui „Homeru în regiunea clasicismului". I. Moldovan îi atribuie poetului englez chiar și o fiziologie byroniană ; în tinerețe el duce „o viață liberă, nefrenată", iar „geniul" îl face să fie „expus la mai mari tentațiuni", date fiind „sborul liber și nefrenat al fantaziei sale și energia sufletului". Opera manifestă cunoașterea vizionară în ce privește „lumea, viața și pre om, cele mai diferite și

Scanned with OKEN Scanner

mărunte schimbări ale lor". Coerența personajului are forța vieții însăși, întrucît „faptele curg fără de a sila și natural", cum zicea cu alte cuvinte și Hegel, iar cu mult înainte, Herder. În pofida faptului că exprimă „toate sentimentele omenești", I. Moldovan subliniază în acord cu dialectica romantică specificitatea, „colorele diferite", întrucît dramaturgul englez „nu a croit caracterizarea după un mod general". Shakespeare va fi „la fel de mare în descrierea pasiunilor" ca și în unitatea contrariilor, reunind, „mărimea cu micimea, frumosul cu urîtul, nobilitatea cu disprețul, seriositatea cu comicul". Concluzia articolului, „singur Shakespeare în regiunea romanticismului precum Homer în regiunea clasicismului, de mulți apropiat, dar de nici unul ajuns", constituie teza recuperării romantice a acestui model în orizontul romantismului românesc. [401]

Nu se poate spune că studiile noastre contemporane n-au înregistrat acest model integrat în secolul trecut, dar privirea diacronică a celor două sinteze (Al. Duțu și D. Grigorescu) exclude firesc o abordare sincronă de felul celei pe care o urmărim cu deliberare. Mai apropiat intenției de a degaja motivațiile romantice ale preluării se arată articolul lui Adrian Marino, care afirma : „Opera scriitorului englez constituie pentru toți teoreticienii romantismului o strălucită demonstrație în favoarea tezelor lor și același punct de vedere începe să pătrundă și în literatura română, orientată în această direcție de intermediari francezi" [402]. Într-adevăr, tezele lui Hugo, de pildă, se vor afla în mai toate comentariile noastre, nominalizate sau nu ; la fel, cele ale Doamnei de Staël. La Radu Ionescu sinteza tonalităților marchează „necomparabilele și monstruoasele sale compoziții". [403] În afara adeziunii, evidentă prin traducerea din *Geniurile* lui Hugo, Heliade vede ca și acesta, un Shakespeare — Vates prototipal, stăpînind cosmosul ca o divinitate, întrucît „universitatea în care și-a făcut studiele este universul întreg, cerul, astrele, elementele, cele trei regnuri ale naturei, omul în specie". [404] Pînă și „*geniul* limbii engleze", entitatea romantică de natură herderiană, concură la zămislirea capodoperelor aceleiași poetici, „acea putere extraordinară, stranie, ce din amestecul atîtor elemente (...)

Scanned with OKEN Scanner

ajunse a forma limba Schakespearilor (sic !), Miltonilor. Byronilor", — un mod de a sugera, alăturînd elogiul limbii germane, a lui Schiller și Goethe,[405] originea anglo-germanică a romantismului european, temă a unor studii clasice în materie.[406]

Identificarea romantismului într-o operă primordială coexistă cu orientarea nebuloasei existențe a lui Shakespeare în direcția romantismului trăit, așa cum o schițează Iuliu Moldovan. Dar epoca noastră de după 1850 ne oferă cel puțin încă două mostre caracteristice. E vorba de *Filosofia lui Vlad Țepeș*, studiu al fiziologiei în spiritul lui Gall și Lavater aplicat celor trei genii damnate, Țepeș, Borgia, și „semizeul dramatic" englez. Deși Shakespeare, cum scrie Hasdeu, „n-a fost Domn, n-a strălucit pe cîmpul bătăliei, nu s-a ilustrat prin crimele sale", iradierea operei este de natură malefică, izvorîtă dintr-un *ego* satanic: „Cine izbutit-a vreodată ca Shakespeare a insufla privitorilor scenei un sentiment de teroare, un cutremur panic, o spaimă involuntară? Cine oare întrece pe Shakespeare în întrelegarea tabloanelor celor mai sîngerînde cu glumele cele mai bufoane sau cu sarcasmul cel mai amar?" Capabil să picteze „un caracter în felul lui Iago sau Richard III", autorul nu poate fi decît un scelerat „silit a se mărgini în acele imaginarii". Dovezile sînt frenologice; ochii dramaturgului, deși „ceva mai meditativi", dovedesc „aceeași plecare la cruzime, adică nepăsare pentru suferințele altora".[407] Satanismul, conchide Hasdeu, este fibra obligatorie a personalității de geniu care sfidează interdicții comune. Arhetip al eroului romantic damnat pare a fi Shakespeare și în ochii lui Pantazi Ghica din romanul *Un boem român*, el fiind enumerat între „boemi" ce „se recrută... dintre geniuri". Chiar dacă autorul face enorma greșeală de a-l data prin epoca lui Molière cu care se află „în lupte (...) de rivalități literare", interesează specificul receptării tipologice. Prin urmare, Paul, erou byronian, „ființă stranie și bizară" întrunind „binele și răul", „natură sumbră" marcată de „o expresiune de melancolie" va fi astfel caracterizat „de o damă de spirit": „o natură sensualistă, amestecată cu o *imaginare shakespearieană* (s. ns.) jumătate poet, jumătate material, spirit ne-nțeles."[408] Astfel

fibra misterului shakespearian intră în fiziologia romanticului român corespunzător tipologiilor călinesciene.

Cît despre poetica romantică de la sfîrșitul secolului trecut, ea nu diferă esențial de primele medalioane idolatre la adresa dramaturgului englez, exponențiale prin cele două excerpte. În cercul „Junimii", fascinația lui Shakespeare nu va fi mai mică decît în vechea Germanie a revistei *Athenäum,* mai ales că studiile celor mai importanți junimiști absorbiseră cultul celui dintîi acolo. Este epoca legată de „perspectiva romantică" a receptării, cum precizează Dan Grigorescu *(op. cit.* p. 135). Titu Maiorescu ilustrează condițiunile materiale ale poeziei ca gen prin apelul la tropii shakespearieni, „modelul cel mai perfect pentru tot ce se va chema vreodată fantazie de poet" [409]. În pofida unui determinism uneori rigid cu surse în Taine, și a vînătorii de greșeli de logică, C. Dobrogeanu-Gherea va fi și mai exploziv. Îl uimește „opera colosală a genialului Shakespeare", „marele soare al poeziei", „colosul evocator de viață", „accident fericit" „pe care-i produc popoarele culte la sute de ani unul". Emoționalist și el, Gherea va condiționa receptarea lui Shakespeare prin experiența afectivă similară a spectatorului ; acesta va vibra la *Romeo și Julieta,* „cu cît va fi mai în stare de a iubi", iar la *Othello,* dacă „a trecut printr-un acces de gelozie nebună" [410]. Indiferent de simpatii literare, junimiști sau antijunimiști, toți îmbrățișează același model, considerat romantic pînă și de academizantul V. Alexandrescu-Urechia („...romantismul, respectiv secolele lui Marlowe, Shakespeare" [411]). Același cult caracterizează *Literatorul,* unde un D. Manolescu, cronicar dramatic, face din portretul lui Romeo un frenetic macedonskian-byronian, „vulcan... cu o vultoare de flăcări... trăsnet de voluptate" [412]. Același cult era întreținut de Nicolae Iorga.

Dovada unei selectări culturale este, pe lîngă poziția teoretică, a criticului, analitică, explicativă, reacția scriitorului însuși, cu atît mai importantă în cazul valorii intrinseci a operei sale. În acest sens, cei doi eterni adversari, Eminescu și Macedonski, cel dintîi format în orizont cultural german, cel de al doilea într-unul francez, se întîlnesc într-o „shakespearomanie" la fel de fre-

Scanned with OKEN Scanner

netică. E adevărat, receptarea eminesciană a lui Shakespeare, datorată versiunii excelente a lui Schlegel-Tieck, este desigur conformă cu forța brutală și copleșitoare a originalului, pe cînd aceea macedonskiană, tributară versiunilor franceze care-l lamartinizau, mai palidă, mai efeminată, dovadă traducerea lui din *Romeo și Julieta*, care sună deseori retoric și vid. Oricum ar fi, aprecierea ambilor este mereu superlativă ; Eminescu îl numește „geniala acvilă a Nordului“,[413] formulă ce ne trimite spre Doamna de Staël care vedea în dramaturgul englez un exponent al mitologiei pangermanice. Imitația lui, scrie pe bună dreptate Eminescu, ca și Goethe, este strivitoare, iar eroarea lui Bolintineanu este tocmai năzuința de a fi mimetic. Numai spiritul inițiat percepe ca la Schlegel, „unitatea cea plină de simbolism și de profunditate, care domnește în toate creațiunile acestui geniu proteic“ *(ed. cit.* p. 146). Evident, perenitatea dramaturgului rezidă în „pasiunile omenești“ care „vor rămîne în veci aceleași“ (p. 159). Personajele dramei urmează, cum spusese și Heliade dar și germanii, „logica patimii și a caracterului“ (p. 209). Văzînd unitatea internă a operei ca Schlegel, Eminescu enunță și ideea herderiană și hugoliană a unui geniu natural : „Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale“ (p. 243) ; antiteza însăși dintre poezia naivă și sentimentală, veche și modernă, deriva din Herder și Schiller, Shakespeare ocupînd locul exemplar al vechiului și naivului. Fără îndoială, mult citatul poem *Cărțile* întrunește, cum spune și Tudor Vianu,[414] toată ideologia romantică a receptării acestui model, reieșind și mai limpede pe fundalul capitolului de față.

Shakespeare ! adesea te gîndesc cu jale,
Prieten blînd al sufletului meu ;
Isvorul plin al cînturilor tale
Îmi sare-n gînd și le repet mereu.
Atît de crud ești tu, și-atît de moale,
Furtună-i azi și linu-i glasul tău ;
Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe
Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe.

Scanned with OKEN Scanner

De-aș fi trăit cînd tu trăiai, pe tine
Te-aș fi iubit atît — cît te iubesc ?
Căci tot ce simt, de este rău sau bine,
Destul că simt — tot ție-ți mulțumesc.
Tu mi-ai deschis a ochilor lumine,
M-ai învățat ca lumea s-o citesc,
Greșind cu tine chiar, iubesc greșeala ;
S-aduc cu tine mi-este toată fala.

. . . . . .

Cu-a ta zîmbire, dulce, lină, clară
A lumii visuri eu ca flori le leg ;

Tudor Vianu a semnalat similitudinile primei strofe cu discursul goetheean din 1771 adresat cu nostalgie aceluiași prieten ideal trecut în neființă, ar mai exista supoziția ca poetul român să fi adoptat modul stilistic al retoricii *Sonetelor (Închinate prietenului),* de pildă XXVI, XXXVII, LXXX, CXVI. Urmează enunțul, desigur poetic, al tuturor tezelor romantice asupra lui Shakespeare, contrastul stilistic în antiteză între simbolul furtunii și „dulcele“ eminescian pe care îl anticipa și Bolliac. Urmează transferul harului vizionar exprimat prin metafora renascentistă a văzului precedînd transcenderea. Descifrarea demiurgică a enigmelor se face sub aceeași tutelă. Inteligența detașată, lucidă include reprezentarea lumii ca vis, temă a Renașterii dar și a metafizicii schopenhaueriene, ca să nu mai vorbim de preferința organică a lui Eminescu pentru ea. Mai e de accentuat o metaforă tipic eminesciană pentru ideea artei vechi, inspirate : „Isvorul plin al cînturilor tale...“ ce consună cu versul despre edenul spiritului arhaic din *Epigonii* („Cu isvoare-ale gîndirii și cu rîuri de cîntări“). Poemul *Icoană și privaz* conține ideea suveranității naturale în fața formelor poeziei mimetice, „tristă meserie“ de a relua imagini „pe care Homer și alți autori le spuseră mai bine de zeci de mii de ori“, inferioare în fața realului („cîmpii, pădure, dealuri“). Enunțîndu-și propria damnare de a fi „Copilul nefericitei secte / Cuprins de-adînca sete a formelor perfecte“, Eminescu găsește un singur poet „cu geniu-i de

Scanned with OKEN Scanner

foc“ (element al spiritului învingător), Shakespeare, „divinul brit“.

Că Macedonski împărtășește „vibrația emoțională“ cu Shakespeare, o afirma (p. 55) A. Marino în monografia sa care a stimulat ideea prezentei secțiuni a studiului. Orizontul receptării se precizează tot aici, întrucît, scrie Marino, Shakespeare este „revendicat de toți romanticii drept marele lor precursor“. Nu altfel își explica similitudinile epoca *Literatorului* care vedea în efigia poetului român un decalc shakespearian, în felul destul de apropiat lui Pantazi Ghica, întrucît Caion scrisese textual: „Alexandru Macedonski a tradus din Shakespeare pentru că l-a priceput, pentru că e o fire shakespeariană“ (p. 59). Mai mult, poetul român însuși, care se prezenta un sceptic, un „urgisit“, vede aceeași umoare la Shakespeare, care „încă de tînăr era melancolic“ (p. 58). Vîntul misterios îi susură „un scurt refren de nume; Musset, Byron, Shakespeare“ (p. 55). (Faptul că minorul Musset și chiar inegalul Byron conduc enumerarea mărturisește eclectismul estetic de care Eminescu nu s-a făcut niciodată vinovat.) Eroii înșiși sînt pentru freneticul poet un aliaj shakespearian-byronian, întrucît, stimulîndu-i „harpa“ de aur,

> Lara și Romeo vocea vor veni să-mi împrumute,
> Și cu dînșii pe-ai mei umeri aplecați ca niște îngeri
> Se vor smulge de pe buze-mi armonii muiate-n plîngeri.
>
> *(Noaptea de ianuarie)*

„Poezia universală“ cum spunea Goethe, se va numi la Macedonski „Poemă“, acuzînd aceiași autori, „geniurile“, între care Shakespeare. Cel dintîi deziderat este unitatea antitezelor stilistice, teză hugoliană, cuprinzînd „supărare, suferinți, lacrămi, desperări, desgusturi, scepticism, filosofie, credință, ironie, amor, înțelepciune, nebunie, (...) însăși inima omului (...) de la sublim la trivial, iată ce înțeleg eu prin poemă“. Tot un apanaj al „Poemei“ este reacția emoțională a receptorului, ea trebuind să pună „în mișcare toate pasiunile și toate sentimentele inimei“; orizontul cosmic reprezintă cealaltă condiționare a „descatenării“ romantice la Macedonski incluzînd antiteza „ideal-real“ exemplară în opera lui Shakespeare.[415]

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea mărturisiri ale adeziunii românești pe fundalul receptării europene s-ar completa în mod fast printr-o *lectură romantică* a lui Shakespeare, menită a evidenția prin imitarea operei, o structură de viziuni și motive, armonia cu preexistența lirismului, de pildă, a celui eminescian. Nu va fi, prin urmare, vorba de o influență, ci de un apriorism, de o apercepție prin care poetul român își valida rezistența zborului în imaginar. În acest lanț cauzal se interpune și spiritualismul Renașterii care l-a marcat pe Shakespeare, cum era și firesc. Neoplatonismul, Erosul ideal, predestinarea astrală, umoarea melancolică, nebunia înțeleptului (vezi Robert Klein, *Forma și inteligibilul*, 2, „Meridiane", 1977, *Tema nebunului și ironia umanistă),* analogia microcosmosului cu macrocosmosul pot fi privite în egală măsură ca repere romantice. Se mai poate adăuga perspectiva tragică a eroului liric așezat în fața lumii și existenței, la o distanță vizionară conferită de supremația intelectului său. Antinomii filosofice, tensiunea dintre aparență și esență pe care le poate concilia nebunia, delta Eros-viață-moarte, tema vieții ca spectacol sau a vieții ca vis, cultul și drama geniului apar bivalente în fața epocii lui Shakespeare, dar îmbrățișate și de vremea lui Eminescu. Orientată de un *Weltanschauung* romantic, lectura operei lui Shakespeare a însemnat pentru Eminescu în egală măsură o lectură a lumii, cum însuși o afirmă în *Cărțile,* adîncită de o lectură a eului, punct de intersectare și contragere a imaginii cosmice. Astfel, orientarea paralelă a cîtorva teme și motive va fi în măsură să justifice predilecția eminesciană atît de trainică pentru „divinul brit". (Ilustrînd lectura paralelă prin dramele de cea mai mare circulație, apelăm la excelenta ediție Shakespeare, *Teatru,* E.P.L.U., 1964, în următoarele traduceri : *Richard* III — Dan Duțescu, *Cum vă place* — Virgil Teodorescu, *Romeo și Julieta,* — ibidem, *Hamlet* — Leon Levițki, Dan Duțescu, *Othello* — Ion Vinea, *Macbeth* — ibidem, *Regele Lear* — Mihnea Gheorghiu, *Antoniu* și *Cleopatra* — Tudor Vianu, *Furtuna* — Leon Levițki.)

Meditațiile despre limbaj, expresie, operă, putură constitui tot atîtea regăsiri eminesciene, cu atît mai mult cu cît fiecare din ele conținea antinomii dramatice generate

de presiunea realului. Cuvintele puteau fi defulare, deşi insuficientă, a trăirii, „Heralzi firavi ai suferinţei noastre / Moştenitori de vane moşteniri, / Sterpi oratori ai ceasurilor grele !“ *(Richard III,* p. 258) ; avînd corespondenţe în „veşmintele vorbirii“ în „strai de purpură şi aur peste ţărîna cea grea“, în setea devorantă de a îmbrăţişa pe Frumoasa fără corp. Mitul postum degradează, — iată ideea Cleopatrei cînd ironizează pe „poetaştri / Nătăfleţi“, „Cîntînd pe nas balade despre mine“, iar „comedieni dibaci“ profanînd prin „orgii alexandrine“ pe Antoniu, făcînd din regina Egiptului „O desfrînată fără de pereche“ (p. 1381). Similitudini prea cunoscute în *Scrisoarea I, Criticilor mei.* Opera în ipostaza piesei de teatru este la Shakespeare o construcţie temeinică, artizanală, remarcabilă prin forţă („o treabă cinstită, pe cît de sănătoasă pe atît de plăcută, cu mult mai multă prestanţă decît fineţuri“) *(Hamlet,* p. 704). Condamnarea artificiului steril care degradează natura, zămislit de „simţiri reci“, indică prin sens subtextual un ideal asemănător situat în edenul eminescian, originar, al literelor. Mai există la Shakespeare un elogiu al mimesisului, oglindă a realului, argument mai degrabă clasic, dar şi elogiul imaginaţiei nu se poate mai potrivit pentru un cititor de felul lui Eminescu. Întruchiparea acesteia va fi actorul din *Hamlet* metamorfozat într-un personaj al lumii secunde şi la care „Al minţii joc, un vis al suferinţei, / Atît s-a întrupat în plăsmuirea-i / Încît frămîntul i-a pălit obrajii“. Tot imaginaţia argumentează superioritatea spiritului creator asupra naturii care „n-are / În atelierul ei nici materiale / Şi nici atîtea forme stranii, astfel / Încît să poată cu închipuirea / Să se întreacă“ *(Antoniu şi Cleopatra,* p. 1374). Motivul Cărţii magice existent şi în *Povestea magului* dar şi la Novalis *(Heinrich...)* intră în atributele lui Prospero, acel ce prin „meşteşugul“ vrăjilor dă „viaţă / Acestor fantazii“ *(Furtuna,* p. 1570). Acelaşi elogiu al fanteziei, mult amplificat, se află în prologul poemului eminescian *Memento mori* celebrînd „lumea-nchipuirii cu-a ei mîndre flori de aur“, opusă „lumii cea aievea“, deşi soluţia poetului român, filtrul magic, „păharul poeziei înfocate“, abolirea lucidităţii, de-

Scanned with OKEN Scanner

păşeşte cu mult în sens romantic poetica shakespeariană. Poezia transfiguratoare va fi şi „Strai de purpură şi aur peste ţărîna cea grea", compensaţia prin imaginar a realului teluric. Supremaţia spiritului deţinută de „atotstăpînitoarea minte" a lui Hamlet, „divina raţiune" a acestuia, aptă de a „citi-n trecut şi viitor" recluziunea lui Prospero, „Rîvnind la-mbogăţirea minţii / Cu lucruri ce, de n-ar fi atît de-ascunse, / Ar fi nespus de scumpe" apar congenere vizionarului eminescian ca erou literar (Luceafărul, Miron, Dionis), dar şi poetului însuşi, demiurg al cunoaşterii.

Scepticismul lui Shakespeare materializat în două motive poetice, viaţa ca vis şi viaţa ca teatru, în egală măsură renascentiste, întîlneau, mai ales cel dintîi, apercepţii schopenhaueriene. În drame, preludiul nefiinţei, „nevinovatul somn", „El, moartea vieţii fiecărei zile", „scalda grelei trude şi balsamul / Durerii sufleteşti, şi-a doua mamă / A marii firi" *(Macbeth,* p. 985), implică ideea zădărniciei, pentru că „însăşi substanţa celor avîntaţi nu este decît umbra unui vis", iar „Visul însuşi nu-i decît o umbră" *(Hamlet,* p. 679). Replica mult citată din *Furtuna* face din vis simbolul caducităţii umane : „Plămadă sîntem precum cea din care / Făcute-s visele ; şi scurta viaţă / Împrejmuită mi-e de somn" (p. 1572). („We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep"). Natura lui e subconştientă, „Progenitura unui creier leneş", iraţională, arbitrară, „Plămadă străvezie ca de aer / La fel de schimbătoare cum e vîntul" — *Romeo şi Julieta,* (p. 530). Moartea însăşi este un somn misterios pentru Hamlet, „somnu-acesta al morţii / Cînd hoitu-i lepădat" („For in that sleep of death what dreams may come / When we have shuffed off this mortal coil"). Visul avertizează prin premoniţii sumbre în *Richard III.* La Eminescu finalul gnomic din *Împărat şi proletar* enunţă la fel de irevocabil (şi schopenhauerian) : „Căci vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi". Fragmentul *Se bate miezul nopţii* dezbate dificultatea de a trece de hotarul nefiinţei şi a somnului, „vameş vieţii", izgonit ca în *Macbeth,* de „cumpăna gîn-

Scanned with OKEN Scanner

dirii". În varianta poemului *Mureșanu* (1876), parafraza acelorași versuri invocă „somnul, frate-al morții" și „izvor de pace", deschizînd un lung monolog de factură hamletiană ;

> Viața, moartea noastră noi le ținem în mîini,
> Pe ele deopotrivă noi ne simțim stăpîni ! —
> O cupă cu otravă, un glonte, un pumnar
> Ne scapă deopotrivă de-al vieții lung amar.

Și acest poem definește shakespearian somnul, simbol al fragilității „Să nu zic despre mine, ce despre om s-a zis / Că-i visul unei umbre și umbra unui vis". Eminescu merge mai departe, aducînd în scenă Somnul, „al nopților domn" care dă viață fantastică prin descîntece : „Și fă din vis viață, din umbre adevăr !"

Motivul vieții ca joc scenic dirijat arbitrar, organic la Shakespeare actorul și omul de teatru, nu fusese mai puțin trăit de Eminescu, cel ce visa să creeze „româna dramă". Hamlet își ia rămas bun de la supraviețuitorii decimării din final, enunțînd metafora pregătită de tehnica teatrului în teatru : „Adio. Figuranți și spectatori / Ai ăstui act, cari, palizi tremurați / De ce-ați văzut" (p. 802). Macbeth definește viața drept „Un biet actor, ce-n ora lui pe scenă / Se zbuciumă, și-apoi nu-l mai auzi" (p. 1050). Frecvența acestor metafore în *Glossa* nu se mai cere argumentată. Din aceeași sferă a scepticului face parte enunțul gnomic al absurdului existențial în monologurile hamletiene : „Ce slute, seci, sălcii și fără noimă / Îmi par ce rosturi are-această lume !" (p. 657). Ideea, conjugată iarăși cu principiile eticii schopenhaueriene, va reveni în ultimele variante din *Mureșanu,* dar și în *Memento mori* („Toate au trecut pe lume, numai răul a rămas"), *Împărat și proletar, Mortua est !* ce reia chiar și întrebarea retorică din deschiderea cunoscută a monologului central din *Hamlet.*

Perspectiva cosmică a vieții umane și a patimilor ei, frecvent termen de referință la Shakespeare, răspunde iarăși la dezideratul poeticii romantice absorbind analogii ale ocultismului renascentist ce străbate seria Platon, stoicii, Bruno, Paracelsus.[416] Erosul platonician susține viziunile ; ochii Julietei fiind rugați de „aștri fără seamăn,

Scanned with OKEN Scanner

din senin, / Plecînd cu treburi", „Să scapere pînă se-ntorc", „De-ar fi să fie ochii ei în cer / Atît de tare-ar lumina văzduhul..." (p. 541). Tortura incertitudinii îi pare lui Othello a determina surpări cosmice ; „Ce greu e ceasul ! / Îmi pare acum că vine o eclipsă / De soare și de lună, uriașă, / Că globul prins de groază se despică / De-atîta beznă" (p. 942). Hamlet găsește în lumea degradată de crimă cauza dezechilibrului cosmic, întrucît „roșește cerul / Iar lutu-acesta-nvîrtoșat, pămîntul, / Cu chipul trist ca-n ziua de apoi ; / Bolește-n fața faptei" (p. 739). Trupul lui Romeo transformat în „pulbere de stele" va fi podoabă pe „mîndră boltă înstelată, / Că dînd uitării orbitorul soare, / Se va-nchina, întreaga lume, nopții" (p. 577). Omul, zice Lorenzo, este sinteză cosmică a elementelor, „toate trei ; pămîntul, viața, cerul" (p. 587). Titanismul eroilor apare potențat cosmic ; Antoniu „Cînd brațul / Își ridica, punea cunună lunii, / Și vocea-i răsuna mai armonioasă / Ca muzica de sfere" (p. 1373). Vocația cosmică, frecvent analizată de toți exegeții lui Eminescu, (Călinescu, Vianu, Todoran, Papu, G. Munteanu, Dumitrescu-Bușulenga) se regăsește în *Mortua est !* în fundalul uranian al ascensiunii serafice prin „a norilor schele", în chipul unei moarte — „O sfîntă regină / Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină". „Din noaptea neființei înfiorat apare" în *Mureșanu* duhul iubitei platoniciene, poezia simbolică, frumosul și iubirea. Luceafărul ca întrupare a elementelor aflîndu-și doar în cosmos spațiul corespondent, forma sa astrală ; luna, „regina nopții moartă", „basmele-copile din *Povestea magului*" au putut fi viziuni adîncite de repetate lecturi shakespeariene.

Tema neoplatoniciană a determinismului astral are aceeași bivalență shakespearian-romantică. Astrele pot fi benefice pentru Prospero, stăpîn peste „darul prevederii" ; el știe „că zenitul i-e condus de-o stea prielnică ; norocul meu / Ar scăpăta de-ndată ce-ar ieși de sub înrîurirea ei" *(Furtuna,* p. 1511). Dar ele intervin în clipa căderilor și a dezastrelor ; Antoniu deplînge pieirea astrelor sale faste „Ce-odată / Îmi fură călăuze", pe cînd acum „Scînteile-și aruncă / În funduri de abise infernale" (p. 1326). Incompatibilitatea dintre Cezar și Antoniu își are geneza,

Scanned with OKEN Scanner

cum spune cel dintîi, în adversitățile astrale („Vai, steaua, / Mi-era sortită de a ta să fugă", p. 1366). Decisivă este influența lunară pe care o captează Cleopatra, natură pasională, și de care se desparte spre a-și îmbrățișa moartea. „Din tălpi și pînă-n creștet sînt de piatră, / Fugara lună nu mai e planeta / Pe care o-ndrăgesc", (p. 1382). Moartea înseamnă în alchimia magică metamorfoza elementelor telurice în uraniene în cea mai romantică dintre piesele lui Shakespeare, *Antoniu și Cleopatra*. Hotărîndu-și moartea, regina Egiptului exclamă : „Sînt numai foc și aer, las în urmă / Și lepăd elementele greoaie", (1384). Magia plantelor, „ierburi veninoase" ce distilează forțele secrete ale naturii, reprezintă un alt limbaj ocult destinat inițiaților ca Lorenzo ; „Ce mari puteri se-ascund în blînde flori, / În ierburi și în pietre uneori", întrucît „fragedul caliciu / De floare-ascunde-n-tr-însul, bunăoară, / Și leacuri și veninul ce omoară" (p. 550). Noaptea va fi la Shakespeare un mod iarăși prefigurator romantic spațiul afectului relevat, al subconștientului, al fantasticului infernal, al crimelor lui Richard și Macbeth, așa cum apare definit de Hamlet : „Acum e ceasul nopții cel vrăjit, / Cînd cască țintirimele, cînd iadul / Duhnește molimi spre pămînt ; acum / aș fi în stare sînge cald să sorb, / Să făptui grozăvii de care ziua / S-ar îngrozi" (p. 732). Noaptea li se arată lui Richard și Macbeth duhurile victimelor. Paralelismele eminesciene abundă. Determinismul astral sub forma teoriei predestinării se face, cum bine se știe, în *Povestea magului*, unde Fecîorul-geniu apare lipsit de stea tutelară.

> Spun mite — zice singur — că orice om în lume
> Pe-a cerului nemărgini el are-o blîndă stea,
> Ce-n cartea veciniciei e-unită cu-a lui nume,
> Că pentru el se-aprinde lumina ei de nea ;

Teoria analogiei astrale o face Dionis, cunoscător al metempsihozei și al ocultismului. Simbolismul selenar, erotic și necrofil există în *Melancolie*, *Strigoii*, *Fiind băiet...* În cel de al doilea poem transfigurarea elementelor, „stihii a lumii patru" are loc sub „luna plină" spre a reda viața „reginei dunărene". Motivul nopții fantastice care începuse în *Zburătorul* lui Heliade aduce la

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu însuşi centrul viziunilor sale abisale, — transfigurare, extaz, esenţă a lirismului, misterul ce succede luminii solare, dihotomie păstrată sub formă simbolică la Blaga *(Eu nu strivesc corola de lumini a lumii).*

O altă adîncă viziune shakespeariană este erosul thanatic, apropiat imaginarului eminescian ; în acest sens *Romeo şi Julieta* poate fi considerată un poem al dorului de moarte generat de extazul erotic. (Deseori, dealtfel, Romeo vede imaginea Julietei în visul morţii.) Într-o replică Julieta îi anunţă lui Lorenzo împăcarea cu gîndul nefiinţei, mai mult decît atît, „mi-e dor de moarte“ (p. 606). Ea vrea să pătrundă „în bolniţa cu stivele de oase“, „sub giulgiul celui mort / Şi-abia culcat în groapă“ (p. 607). Contemplînd-o apoi, Capulet strigă : „Îngerul morţii ţi-a peţit mireasa !“, „S-a cununat cu moartea“ (p. 616). Moartea conferă Julietei o strălucire nepămînteană, „stindardu-nvăpăiat“ al frumuseţii (p. 531). La fel de frumoasă va fi Cleopatra în clipa morţii, iar Cezar strigă : „Priviţi-o bine, ca şi cum capcana / Bogatelor ei graţii se întinde / Din nou, un alt Antoniu să prindă“, (p. 1388). Portretul moartei Maria din *Strigoii* conţine indubitabile similitudini, dar să nu uităm că şi Byron descria cu patimă frumoase fecioare moarte. (Se poate vedea în sensul diacroniei motivului, la Elena Tacciu, *Mitologie romantică, ed. cit.)* Şi la Eminescu harul apare necrofil. „Căzuţi în cap sunt ochii. C-un zîmbet trist şi sfînt / Pe buzele-i lipite, ce vinete îi sînt, / Iar faţa ei frumoasă ca varul este albă“. Strigoii ajung călare la portalul domului chtonian ca în *Romeo...* — „Frumoşi erau şi astfel de moarte logodiţi“. Postumele *De-aş muri... Îngere palid, Iubitei* apar la fel structurate. Ochii moartei vor deveni stele eterne, (corespondenţă cosmică) pătrunzînd spre „sicriul“ celui iubit, aflat şi el „în somnul morţii“.

Meditaţia asupra morţii în sine va fi la ambii poeţi aforistică, în sensul clasic, *fortuna labilis, fugit irreparabile tempus.* Dacă Shakespeare enunţă iminenţa morţii egalizatoare, falsul orgoliu al măririi cînd Hamlet comentează destinul bufonului Yorick şi al lui Alexandru cel Mare, Eminescu ajunge la concluzii similare argumentate schopenhauerian (teoria arhaeului) în *Împărat*

Scanned with OKEN Scanner

și proletar, Memento mori, Mureșanu, Glossa, Veneția. Fiorul romantic se simte la Eminescu în teza fatalității arbitrare. Erosul în sine aduce alte convingătoare tangențe. Iubita are o magie transcendentă, iar afectul poate fi sfîșiat de tensiuni contrarii. Nocturn, erosul poate fi visceral, prilej pentru pudibonzi de a vorbi despre indecența monologului Julietei în invocarea nopții de iubire, „Matroană-n haină-ntunecată", patronînd „jocul" pierderii și al cîștigului feciorelnic (p. 576). Oricum, iubirea la Shakespeare va fi întîi de toate pasiune, „nebunia dragostei, ce însăși / Prin firea-i aprigă se pierde, vrerea / Mînînd la fapte deznădăjduite, / Mai mult ca orice patimă sub cer / Din cîte ne pălesc" (p. 685). Gîndul lui Romeo este în mod prebyronian, „ca tigrul însetat de sînge, crîncen / Ca urletul oceanului" (p. 628). Inima lui Antoniu este „Prin fiecare fibră odgonită / De cîrma Cleopatrei" (p. 1315). În tinerețe eroul liric eminescian nu este mai puțin frenetic *(Amorul unei marmure).* Mai puțin frecvent, apare, ce-i drept, la Eminescu celebrarea iubirii carnale, „flama cea profană și avară" *(Ghazel).* Mult mai frecventă este dialectica iubire-ură, sentiment romantic prin excelență, mult cîntat de Musset și bogat reprezentat la Shakespeare: „Iubire răscolită de mînie! / Ah! Dragoste și ură pătimașe", sau „E dragostea-mi tortură; / Lingoare, jind amestecat cu ură" *(Romeo și Julieta,* p. 515). Othello, înșelatul imaginar, invocă același abis al dilemelor: „Înalță-te din peștera-ți adîncă, / Tu, neagră răzbunare, tu, iubire! / Se dărui oarbei uri coroana ta" (p. 885). Iubita desfrînată este acoperită de imprecații în „măsluitu-i joc", Antoniu-și acuză orbirea în fața „vrăjitoarei", întrucît zeii „ochii / Ni-i încleiază, mintea ne scufundă / În propria-ne scîrnă" (p. 1325). Atunci iubita, mai ales în *Othello*, devine femeia demonică a romanticilor alternativ cu apariția angelică; „Voi, demoni, izgoniți-mă cu biciul / Din fața arătării ei cerești!" (p. 951). Această alternare a măștilor iubitei în funcție de umoarea amantului ne întîmpină la Eminescu în *Venere și Madonă* și în postumele *M-ai chinuit atîta cu vorbe de iubire, Pierdută pentru mine:*

Spuneți-mi cum că fața o mască e de ceară
Și mai mult o să crească iubirea mea amară!

Că-n lupanar văzut-o-ați jucînd, bătînd din palme
Și o să-mi par-un înger, în gîndul lui cu psalme !
Spuneți de ea tot răul de vreți să-nebunesc
Că-i heteră, un monstru, că-i Satan — o iubesc !

Sentimentul damnării, un *fatum,* melancolia și nebunia sînt calități prefigurate romantic și care face din eroii shakespearieni tipuri violent călinesciene (ne referim la tipologiile stabilite). Romeo apare ca „jucăria soartei", iar Lorenzo îi prezice damnarea : „S-a-ndrăgostit de tine suferința / Și tu te-ai logodit cu piaza-rea" (p. 582). Presentimentul morții timpurii, frecvent în *Hamlet* și propriu eroului romantic, constă în certitudinea de a fi „ales" de suferință și predestinat morții. „Mintea mea / Mă-ndeamnă să presimt că un dezastru, / Ce spînzură de stele deocamdată", „va pune capăt unei vieți / Zadarnice, în pieptul meu închisă, / (...) și c-am să pier / În floarea vîrstei" (p. 531). Julieta nutrește presimțirea aceleiași morți, — „Negre presimțiri" ce îi „turbură ființa", cînd are viziunea lui Romeo, „mort într-un mormînt" (p. 594). Melancolia, considerată semnul heraldic al gînditorului dar și maladie în tratatul foarte citat al lui Robert Burton dar și anterior, în epoca lui Shakespeare, este jucată de Hamlet, ceea ce explică entuziasmul romanticilor. Delavrancea vorbește de pildă într-o cronică dramatică din 1884 despre „acest erou al melancoliii și al dezgustului", ceea ce sună foarte byronian, ca și cum ar fi în discuție Childe-Harold.[417] Dar Shakespeare acceptase teoria umorilor, pe care o studiază în Renașterea engleză Lily B. Campbell *(op. cit.).* Prin urmare, Hamlet descoperind antinomiile lumii și adevărul despre moartea regelui, pătrunde spre tărîmul esențelor tragice. Omul va fi infinitul, dar și „chintesență a țărînii" ; crimele sale degradează echilibrul și frumusețea naturii ce devine „un promontoriu sterp", pînă și „bolta falnică împodobită cu scîntei de aur" degajă un „vălmășag odios și infect de miasme" (p. 960). Aerul sumbru, răspunsurile criptice fac diagnosticul sigur : boala lui Hamlet este melancolia, „cloșcă-n suflet". Însuși prințul mărturisește : „mi-e cugetul bolnav" (p. 730), sau, către regină : „Cei de față / Știu toți și cred c-ai auzit și tu / Că sufăr de-o amarnică tristețe" (p. 796). Răul secolului al XIX-lea părea

Scanned with OKEN Scanner

a fi fost definit și de Hegel care descria un Hamlet devorat de fatalitate, „chinuit de negura melancoliei și a tristeții“,[418] ceea ce face ca personajul să se înscrie în istoria acestei astenii endemice, ținta unor ode romantice, precum aceea a lui Keats. La Eminescu, Andrei Mureșanu, personaj faustic și byronian, cum s-a considerat cu îndreptățire, nu este mai puțin shakespearian, întîlnindu-se în denunțarea răului cu Schopenhauer. Poetul ce mărturisea că în cazul său melancolia „se face vers“, este totodată autorul unei ode sepulcrale *(Melancolia)*, spațiu al unui țintirim cu „strîmbe cruci“, o „biserică-n ruină“, iar interior, o „inimă pustie“,[419] Tot melancolia este la Shakespeare și Eminescu fundalul ce susține cele două motive, lumea ca vis și lumea ca teatru. Un moment hamletian există și în *Noaptea de noiemvrie*, la Macedonski, cînd în cimitirul „de craniuri hidoase“ eroul liric descoperă, cum Hamlet tidva lui Yorick, — „unul dintre ele, zdrobit de-al vremii dinte, / [Și care] Îmi zîmbise cu fața-i de părinte“. Motivul viermilor hulpavi și întrebările retorice pe tema vieții ca vis sînt alte posibile ecouri : „Un vis e oare moartea ? sau viața e un vis ?“

Drept exacerbare a melancoliei și a supremației spiritului apare la Shakespeare nebunia lui Hamlet. Sclipitorul joc al aforismelor sale în loc de a-i dovedi „scrînteala“, trezește admirația lui Polonius : „Ce pline de tîlc îi sînt răspunsurile cîteodată ! Nebunia brodește adeseori cîte una pe care judecata și mintea sănătoasă nu le potrivește cu atîta spor“ (p. 694—695). Ofelia deplînge, dimpotrivă, „surparea“ acestei „minți alese“, „sub vîntul nebuniei“. Regina, pentru care imaginea Duhului rămîne inaccesibilă, enumerată, pare-se, simptomele schizoide manifestate de Hamlet : „... îți pironești privirile-n deșert / Și stai de vorbă cu văzduhul gol. / Din ochii tăi pîndesc sălbatec gînduri“, spre a conchide : „E foarte iscusită nebunia / În plăzmuiri fără de trup“ (p. 741—742). Nebunia presupune violența, de aici metafora vîntului din replica Ofeliei, dar și a reginei „Nebun ca vîntu-ncăierat cu marea“. Nebunia lui Hamlet și a lui Othello intră în componența psihismului romantic, împărțit între proiecțiile literare și poeții înșiși (Lara la Byron, Chatterton

Scanned with OKEN Scanner

la Vigny, Mțîri la Lermontov, ca și destinele lui Lenau, Hölderlin, Eminescu). Motivul nebuniei presupune la Eminescu dezagregarea organică dar și exacerbarea senzorială, condiția artistului. Sfîșierea dintre aparență și esență duce la replica indubitabil shakespeariană din *Mortua est !* „A fi ? Nebunie și tristă și goală ; / Urechea te minte și ochiul te-nșeală". Dedublarea se conjugă cu „Setea liniștei eterne care sună în urechi", dar și cu fisurarea instrumentului sublim—spiritul creator : „organele-s sfărmate și maestrul e nebun !" *(Scrisoarea IV).* Devastarea interioară solicită iarăși simbolul furtunii și al focului : „Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit". Paralelismul urmărit al motivelor lirice esențiale nu se putea, evident, adresa decît unui poet român exponențial, de talia lui Eminescu, întrucît chiar dacă la unii minori vom găsi decalcuri shakespeariene mult mai evidente, denivelarea expresiei face încercarea de la bun început sortită eșecului. O asemenea lectură își mai motivează utilitatea, pentru că dincolo de recurența viziunilor în opera eminesciană, ea rămîne tipică pentru poetica romantismului generic, motivînd prin carnea și sîngele versului shakespearian cultul unanim al poeților secolului trecut.

Influența lui Shakespeare se arată decisivă mai ales în formarea la noi a conceptului de dramă romantică reprezentînd genul literar pe care Hegel îl crede suprem. Aceasta, întrunind comicul și tragicul, liricul și epicul, devenea sub pana iconoclaștilor un argument în războiul declarat teatrului clasic, avîndu-și culminația în bătălia pentru *Hernani*. Ideea nu este desigur nouă, și toți teoreticienii contemporani leagă numele lui Shakespeare de istoria acestei specii dramatice. Adrian Marino în *Dicționarul (ed. cit.)* punctează „revendicarea sau recuperarea libertăților shakespeariene" în punctul de geneză, spre a conchide negarea tuturor formelor dramatice anterioare (p. 537—538). Caracterizînd teatrul *spațial* (total), Wolfgang Kayzer îi enunță structura compozită, multitudinea de planuri, sinteza atitudinilor care motivează întoarcerea dramei romantice spre modelul shakespearian.[420] La originile acestei identificări se află însă conferințele lui A. Schlegel despre arta dramatică *(Vorlesungen über*

Scanned with OKEN Scanner

dramatische Kunst und Literatur, 1809) unde, pe lîngă aclamarea geniului shakespearian se enunţă superioritatea dramei romantice asupra celei aristotelice prin sinteza genurilor, sferelor, atitudinilor, a spiritului cu materia. Mai mult decît atît, după Schlegel, aspectul haotic şi framgentar al dramei romantice corespunde genezei cosmice şi misterului primordial, substratul simbolic al teatrului lui Shakespeare. (Pe acesta, revista *Athenäum* îl declarase romantic). Aserţiunile lui Schlegel vor fi reluate şi argumentate de Goethe, de Staël, Stendhal şi Hugo în prefeţele sale şi în monografia citată, devenind un intermediar important pentru romantismul nostru. Tot mesianicul Hugo adaugă acestor considerente estetice caracterul social şi naţional al dramei romantice ce-l implică pe Shakespeare. Mimesisul clasic se colorează printr-o aură lirică, prilej pentru V. Mîndra să observe că „pentru clasici *teatralul* însemna o cale către universalizarea maximă a realului, pentru romantici el dă realului o reflectare indirectă, trecută prin camera obscură a visului". [421] Sinteză polarizatoare, drama romantică mai reprezenta un cumul al artelor prin E.T.A. Hoffmann şi Wagner. Într-un cuvînt, poetica dramei acesteia ce se reclamă din Shakespeare, conţine o dialectică a contrariilor, premisa formei deschise (A. Marino), dezvoltarea tragicului spre catastrofa finală şi inexorabilă datorată naturii eroilor, „personificări ale anumitor pasiuni" — Hegel, [422] titani ai abjecţiei sau ai măreţiei din epocile de răscruce istorică. În ce priveşte detaliul cotidian, el este văzut ca factor al specificităţii naţionale, antinomică în faţa universalului clasic abstract. Prin toate articulaţiile ei, noua dramă ce vrea să-l reîncarneze pe Shakespeare în epoca revoluţiilor, reprezintă o „descatenare" specific romantică.

Transferînd asupra trecutului naţional dezideratul dramei romantice române, scriitorii noştri formulează mai ales în a doua jumătate a secolului trecut o poetică specifică. După textele heliadeşti, cel mai interesant rămîne cuvîntul introductiv al lui B. P. Hasdeu la *Răposatul postelnic* (1862), finalizat prin hotărîrea de a „idolatra" pe Shakespeare prin preluarea modalităţii teatrului său istoric. Preferinţa dramaturgiei româneşti pentru

Scanned with OKEN Scanner

acest model se explică și prin apelul lui Shakespeare la cronicile britanice, marcînd sincronismul cu descoperirile pașoptiștilor privind izvoarele istoriei naționale (vezi cap. *Istoria națională. Cronicile).* Într-adevăr, Shakespeare se servise de izvoarele lui Edward Hall privind luptele familiilor Lancaster și York, de Raphaël Holinshed *(Chronicles)* care utilizase și documentele descoperite de John Leland. Mențiuni despre cronici există în *Henric al V-lea,* cînd Fluellen le atribuie știri despre gloriosul „moș" al regelui Eduard, „prințul cel negru al galilor" *(ed. cit.* trad. Ion Vinea). Corul explică la un moment dat legile ficțiunii literare față de exhaustivul documentului istoric ; „Acei ce-n cronici n-au citit povestea, / Dea voie să le-o suflu eu. Ceilalți, / Cei care-o știu, smerit îi rog să ierte / Că-n șirul lor firesc, în timp și-n număr, / Lipsesc atîtea fapte, care-aici / Nu pot apare-n toată măreția / Și-n viața lor aievea, cum au fost" (p. 119). În *Epilogul* aceluiași „nevrednic cronicar" se exprimă intenția de a evoca gloria înaintașilor : „În vers stîngaci, prin timpii legendari / Poetul perindatu-v-a cu gîndul, / Strîngînd în mic locaș tot oameni mari, / Destinul lor, crîmpeie depănîndu-l" (p. 139). Corespondențe cu militantismul pașoptist mai putură fi la Shakespeare, vestejirea discordiei, a dezbinării politice și apelul la patriotism, în epoca ce a urmat înfrîngerii Spaniei.[423] Descoperind în urma lui C. Negruzzi dar înaintea lui Eminescu fascinația trecutului, Hasdeu anunță „a fi studiat mult în adîncime soartele Moldovei din suta XVI" spre a-i descoperi dramele, „Trădare, omor, disprețul legăturilor sociale (...) precumpănirea egoismului (...) nerușinarea". Asemenea imagini recheamă „timpul marelui Ștefan, timpul de aur al țării noastre", „eroul Moldovei" „sprijinit pe toți megieșii dimprejur". Prin urmare, selectarea uneia „din cele mai tragice epoci ale istoriei noastre" coincide cu „corupțiunea moravurilor (...) sub domnia lui Ștefan cel Tînăr", personaj emblematic al evocărilor noastre epice *(cap. cit),* dar și eroul numeroaselor drame romantice. În același *Cuvînt* hasdeian se mai enunță pecetea istorică a dramei oglindind „caracterul politic și moral al unei epoci", dar și „caracterul național (...) Obiceele năciunare (...) în privința etnografică". În ce

Scanned with OKEN Scanner

privește tipologia, ea va „răsfrînge patimile însușite naturii omului", așa cum au făcut-o Sofocle și Shakespeare, „doi genii atît de diferiți", cel de al doilea maestru în „maniera tragică". Mărturisindu-și explicit modelul, Hasdeu anunță a fi „luat" din Shakespeare „mulțimea și caracteristica varietate a persoanelor dramei" pe lîngă „contrastul dintre sublim și bufon, dintre plîns și rîs — contrast care ne întîmpină la tot pasul în viața zilnică și care lipsește tragediei antice". Pînă și notele de subsol, manifestări ale shakespearomaniei franceze, încadrează Introducerea lui Hasdeu în tiparele poeticii romantice europene referitoare la Shakespeare. [424]

Se poate afirma că odată cu constituirea romantismului nostru, în ultimele decenii ale secolului trecut, receptarea lui Shakespeare stimulează teoria genului dramatic implicînd geneza tragicului (vina tragică). Cunoscut prin intermediul versiunilor franceze sau germane, jucat pe scenele Principatelor (vezi Al. Duțu, *op. cit.),* tradus din 1840 dar și mai intens după 1860, Shakespeare constituie termenul de referință și argument în estetica românească a teatrului ce își cunoaște astfel începutul. Ca orientare, aceasta se înscrie în orizontul format de estetica lui Jean-Paul, Schlegel, Hegel, care exemplificau și ei aserțiuni teoretice prin referiri la dramele lui Shakespeare. Nici astăzi estetica genului dramatic nu apelează la alte modele, și un Johannes Volkelt *(Estetica tragicului,* Ed. „Univers" 1978) își consolidează studiul prin cercetarea preponderentă a textelor shakespeariene caracterizate printr-„un conflict tragic interior" (p. 221). După Jan Kott, Shakespeare conferă „pasiunilor o conștiință interioară", descoperind „infernul moral și paradisul" în adîncimile eului *(op. cit.* p. 336); pe aceleași idei merge studiul Ilenei Mălăncioiu. În secolul trecut astfel de problematizări românești debutau sub auspiciile eminesciene, în cronicile dramatice ale acestuia. Văzînd mai limpede decît legatarul pașoptiștilor, Hasdeu, structuri dramaturgice, Eminescu dezavua calchierea lui Shakespeare ca neavenită, sprijinindu-se pe autoritatea lui Goethe, și acesta „un geniu". Tot el explica eșecul dramelor lui Bolintineanu prin greutatea strivitoare a modelului ales, și fixa perenitatea lui Shakespeare rezidînd

Scanned with OKEN Scanner

în adîncimea tragicului și a caracterelor, pe lîngă unitatea organică a operei. În *Repertoriul nostru teatral (Familia,* 1870, 18 ian. p. 25—28) se formulează : „...poate că n-a existat autor tragic care să fie domnit cu mai multă siguritate asupra materiei sale, care să fie țesut cu mai multă conștiință toate firele operei sale ca tocmai Shakespeare“.[425] Discuția despre vina tragică se încheie tot prin trimiterea la Shakespeare în *Revista teatrală (Curierul de Iași.* 1876, 22 dec.). Ideile, apropiate de cele hegeliene despre dualismul personajelor *(ed. cit.* II, p. 288, 296, 297, 326 și urm.) enunță imanența vinei tragice în cazul personalității excepționale și a fatalității interdependente. Genul privilegiat, drama de caractere (față de una de intrigă) aparține cîtorva genii, în vechime tragicii greci, „în vreme nouă de Molière și Shakespeare“ ; la acesta conflictul violent se dezlănțuie ca „între două puteri elementare“, fiecare fiind „expresia curată străvezie a caracterelor omenești, cari-n viața comună se ascund sub masca convențiilor sociale“ *(ed. cit.* p. 175—176). Depășind extazul romantic în fața puterii pasiunilor, Eminescu meditează asupra perenității shakespeariene văzînd-o în logica vie a caracterului prăbușit sub propria-i povară. Dar caracterul etern-uman al eroilor coexistă cu pecetea lor etnică, întrucît Shakespeare „a fost al poporului său, prin excelință“ (Mss. 2257, *ed. cit.* p. 52).

Aceeași epocă oferă la noi contribuții accidentale care stipulează locul comun ; Shakespeare, autorul de geniu ilustrînd „Arta dramatică“ prin „tipuri de pasiuni“, nemuritor ca și ipostazarea scenică a acestora.[426] Conceptul de pasiune reclamă pe de o parte receptarea emoționalistă a poeticii romantice, iar pe de alta, mobilul peren, dialectic al conflictului în accepție în egală măsură contemporană. La sfîrșitul secolului trecut, Iosif Blaga, „unchiul“ lui Lucian (poetul) profesor de filosofie la Liceul Șaguna, încheia poetica romantică a receptării lui Shakespeare la noi prin manualul său *Teoria dramei* (Brașov, ed. autorului, 1899), lucrare de pionierat. Materia dramelor shakespeariene constituie suportul literar al clasificărilor, ilustrînd tragedia prin *Macbeth,* voința egoistă prin *Richard III,* aceea altruistă prin *Coriolan ;* eroul tragic prin Macbeth, Richard, Lear, Hamlet, vina

Scanned with OKEN Scanner

tragică (termen enunțat de Eminescu în 1876), prin Othello, Macbeth, Hamlet. Iosif Blaga studiase pînă și specificul ficțiunii shakespeariere față de sursa documentară (Cronica lui Holinshed și *Macbeth*). Fără pretenția de a fi fost original, enunțînd în prefață anexarea gîndirii romantice germane (Jean-Paul, Hartmann, Hebbel) și aceea a lui Hegel intuită de noi, Iosif Blaga depășește interesul momentului romantic în favoarea maturizării unei estetici naționale. Cu toate acestea, în consens cu tipologia satanică, Richard este „infernal" și „cel mai sceleros", deși „sublim" (p. 98); Romeo întruchipează „puterea unui simțămînt (...) care e și subiect și obiect", iarăși pasiunea în sine (p. 114); eroul lui Shakespeare are căderea „și în cusur să fie sublim" (p. 120). Bănuim, prin urmare, prototipul rebel și damnat al romantismului cu care cel din urmă se confundă, dar și sensul filosofic al antinomiei, întrucît „eroul tragic întreprinde acțiuni grandioase și pentru ca să realizeze planuri neadmise de universal" (p. 143). Acest asalt asupra realului ostil duce la prăbușirea eroului, vehicolul fiind *Vina tragică*, iar rezultanta, criza, „lupta internă" (p. 144). Enunțînd caracterul organic, piesele fiind „organisme vii și active" (p. 262), idee pe care o formulaseră în legătură cu Shakespeare, Schlegel, Hegel, Eminescu — Iosif, Blaga face o implicită profesie de credință romantică, abolind modelul aristotelic, Shakespeare fiind, dimpotrivă, model „în privința cerinței de unitate a acțiunii dramatice", organizată de un nucleu în care „se varsă pîraele afluente"; fiecare moment și personaj au „legătură (...) internă cu acțiunea și cu caracterul eroului dramatic" (p. 251—252).

Fertilizarea gîndirii teoretice românești prin concluziile desprinse din lectura dramelor shakespeariene coexistă cu integrarea tipologiei respective în drama noastră istorică. Desigur, și în acest caz, folosirea termenului de *influență* comportă o circumspecție maximă, decalcul nefiind posibil, ceea ce spusese și Goethe, și Eminescu. Un alt motiv este că însuși mecanismul influenței în contextul romantismului românesc implică relevarea si-

Scanned with OKEN Scanner

multană a specificității, cum a demonstrat-o cu cunoscuta-i pondere Paul Cornea în *Oamenii începutului de drum (ed. cit.)*. Cu toate acestea, geneza cronicărească a dramei istorice naționale a inclus meditația autorilor asupra dialecticii pe care *individualizarea eroilor* a presupus-o la Shakespeare. Departe de a fi titani abstracți, ci în primul rînd *oameni*, cum a spus-o în prefața la *Cromwell* Hugo, mînați de pasiuni contrarii și interese antinomice, legatari ai unei anumite biologii temperamentale conform ipostazelor renascentiste dar și romantice (frenologia lui Hasdeu), asemenea eroi au fost imprevizibili și consecvenți în inconsecvența lor. Această structură simbolic-antropologică presupunea însă o latură pasională la care cu deosebire secolul XIX s-a arătat sensibil, și anume, excesul afectiv, abolirea cenzurii raționale, primordială în cazul eroilor clasici, acea „voință de viață" aproape cosmică (J. Volkelt, *op. cit.* p. 269), satanismul și serafismul, pervertirea, damnarea condiției umane restrînsă la spațiul limitat al curții regale și amplificată de obsesia puterii absolute. Tragismul teatrului istoric shakespearian, precizează Jan Kott, provine din înfruntarea „inimii omenești" cu „mecanismul puterii, teama, lingușirea" (*op. cit.* p. 23). Evul mediu, Anglia secolelor XIV—XV sfîșiată de lupta partidelor York—Lancaster pentru coroană, era unul sîngeros, cînd faptele scelerate proliferează crimă după crimă. Dar „sîngele", neamul damnat și obsesia acestuia, dezechilibrul etic și psihic au dat tot atîtea orientări romantice tipologiei lui Shakespeare receptat la noi pe fundalul unei istorii naționale nu mai puțin dramatice, cu maziliri, trădări, otrăviri și decapitări de domni.

Regele lui Shakespeare poate fi destul de rar, ce-i drept, un erou întemeietor, mitic, învingător în bătălii mitice și ele, suveran prin geniu strategic și înzestrare intelectuală, dăruit cu harul Logosului, sacralizat încă în timpul vieții. Pentru urmașii săi degradați el reprezintă *un supraeu* strivitor. Un asemenea corespondent important ca erou va fi, pentru drama noastră istorică, Henric V, pe cît de ușuratec în tinerețe, tovarăș al petrecerilor cu Falstaff, pe atît de impresionant după înco-

Scanned with OKEN Scanner

ronare, cînd devine purtător al marilor virtuți regale. Primordială va fi, cum comentează curtenii, adîncimea gîndirii sale și harul expresiei : „Cînd îl auzi vorbind de cele sfinte / Te minunezi, dorind în sinea ta / Ca regele să intre-n preoție. / Auzi-l chibzuind de cele-obștești ; / Ai zice c-a-nvățat de-acestea numai. / Ascultă-l cînd vorbește de războaie, / Și-auzi cum o cumplită bătălie / Ți-o povestește parc-ar fi un cîntec / (...) Că vîntul chiar, ștrengarul răsfățat, / Se-astîmpără cînd regele vorbește, / Și-uimirea mută farmecă auzul / Acelor ce-i sorb mierea cuvîntării“ *(ed. cit.* p. 13). Henric face parte dintr-un „trunchi biruitor“, deși „o stirpe sîngeroasă“, trăgîndu-se din Edgar cel Negru, „el însuși ca un munte, / Și-ncununat de soarele de aur“ (p. 44). Mobilul faptelor sale va fi, pe de o parte, consolidarea unei Anglii puternice pe care o apără „plăieșii“, „al căror trup e trup din Englitera“, iar pe de alta, religia gloriei militare peste veacuri : „Dar gloria s-o vrei, de-i un păcat, / Sînt cel mai mare păcătos din lume“ (p. 97). În fața unui asemenea monarh, complotiștii apar meschini și aprioric învinși, ca Lord Scroop de Masham, Sir Grey, Conte de Cambridge ; dimpotrivă, demascați fiind, ei se simt eliberați de povara infernală a trădării cu ale ei „scîntei drăcești“, și de iminența căderii prin acest păcat. Dar Henric se simte, pe de altă parte, alcătuit din fibra umană damnată prin caducitate, și, prin aceasta, erou al melancoliei ca Hamlet. Vorbind despre regele generic, el demască vanitatea condiției sale : „Are și el simțuri, la fel ca toți oamenii. Dacă dai la o parte toate podoabele regești, rămîne omul în toată goliciunea“ (p. 86) sau deplînge în discurs această „mărire, chip cioplit“ : „O, ce soartă grea / Și care-ngemănată cu grandoarea, / Supusă-i clevetirii-oricărui prost / Ce știe numai de durerea lui. / De cîte bucurii neprețuite / Să se lipsească nevoit e-un rege, / Cînd orice om de rînd e plin de ele“ (p. 90) ; acesta din urmă și este „mult mai fericit“ (p. 90—91). Crimele care l-au favorizat cer expiere, „pocăința“ în fața divinității. Un alt rege ideal, părintele lui Hamlet are suveranitatea eroilor clasici fără știrbire, fiind un „Hyperion“. „O îmbinare și-o alcătuire/

Scanned with OKEN Scanner

Pe care zeii toți și-au pus pecetea / Să-arate lumii-un om într-adevăr" (p. 739). La fel de titanică apare regalitatea lui Cezar și Antoniu, ecou al armoniei cosmice.

Cu toate acestea nu atît monarhul ideal, cît regele scelerat va domina dramele shakespeariene. Statura sa titanică apare coruptă de un viciu fundamental și caracterul său, deși „sublim", cum spusese Iosif Blaga, se degradează etic simultan cu ecloziunea vinei tragice, aceea care transformă binele ipotetic într-un rău consecvent. Făptuind însă răul sceleratul rege shakespearian își păstrează „pronunțata superioritate intelectuală, uneori chiar genialitatea în pregătirea și făptuirea răului" (J. Volkelt, *op. cit.* p. 269). Premisa căderii constă în fiorul puterii totalitare al cărei semn este coroana cu sclipiri infernale care bîntuie visele lui Machbeth și Gloucester, ale lui Henric VIII și ale lui Claudius, „coroana, / Nesațul de mărire" *(ed. cit.* p. 735). Sentimentul damnării, voluptatea romanticului, fusese enunțat în cazul regelui de uzurpatorul Gloucester : „N-au prinții alte glorii decît herbul. / Pe dinafară slavă — cazne-n piept" ; ironia compensației prin glorie se exprimă prin metafora „pospaiul faimei" (p. 179). Făcîndu-și un fals portret, Malcolm, fratele lui Macbeth, vestejește regalitatea tiranică : „O lăcomie-atît de făr-de saț" rîvnind „la unul case, la-altul juvaeruri", „desfrîul înflorit ca vara. / Ea-i paloșul de regi ucigător", încît „Tot ce-i regesc dreptate, / Smerenie, cumpătare, stăruință. / Evlavie, răbdare, vitejie, / Tărie, hotărîre, bunătate / Și milostenie — străine-mi sînt. Dar meșter sînt în crime de tot felul / Pe orice căi." Puterea, conchide Shakespeare, implică metamorfoze nefaste : „Dă-mi sceptrul, și-am s-arunc / Al înfrățirii dulce lapte-n iad / Să spulber pacea lumii, nimicind / Unirea pe pămînt" (p. 1033). Crima și elogiul ei, păcatul care declanșează serii malefice, aparțin sceleraților shakespearieni, cînd „Rîtoasa tiranie-a prins să urce / Spre tronul cel blajin și fără vină !", strigînd „Prăpăd, omor, măcel, fiți buni, veniți !" (p. 250). Remușcarea, departe de a curma lanțul crimelor, îl augmentează, cînd Macbeth „simte-acum / Mînjindu-i mîna tainicele-i crime !" (p.

Scanned with OKEN Scanner

1044), iar Regele din *Hamlet* înlocuiește puritatea adevărului cu duhoarea minciunii : „Virtuții-i strigă cutră, smulge roza / De pe-a curatei dragosti dalbă frunte / Și-o blîndă pune-n loc“ (p. 739). Motivul sîngelui care pătează mîna criminală este o obsesie a dramelor lui Shakespeare ; domnia lui Richard III înseamnă „vremi de sînge“, Claudius osîndit prin „păcatul“ „putred ce la cer duhnește“, vede pretutindeni culoarea trădării : „Mîna-mi blestemată — / De-ar sta pe ea cît palma cheag de sînge — / Nu-s ploi destule-n cerul blînd s-o schimbe / În albă nea ?“ (p. 734). Șuvoaie de sînge potopesc inconștientul lui Macbeth, împins pe calea noilor fărădelegi : „Va curge sînge. Sîngele vrea sînge. / Așa se zice. Pietre-au fost văzute / Mișcîndu-se și arborii vorbind. / Auguri, citite semne, țărci și corbi, / Pe-ascunsul ucigaș l-au dat pe față“ (p. 1013). Starea cataleptică a Lady-ei Macbeth conține delirul pe aceeași temă. O doamnă de onoare comunică medicului „o deprindere de-a ei (a reginei — n.n.) ca și cum s-ar spăla pe mîini“ însoțită de confesiuni teribile : „Piei. pată blestemată ! Piei, îți spun ! (...) Dar cine-ar fi crezut că bătrînul să aibă atîta sînge în vine ? (...) Mîinile astea n-au să mai fie niciodată curate“ (p. 1041—1042). Tot mai miroase-a sînge aici ! (...) Spală-te pe mîini (către rege — n.n.), pune-ți halatul, nu te-ngălbeni așa, ți-am spus că Banquo a fost îngropat, nu poate să iasă din mormînt“ *(ib.)*. Înscenarea crimei, strategia acesteia, profesiunea de credință a criminalului rezidă în monologurile lui Gloucester, geniul monstruos al răului, actorul total. Înfățișarea sa oribilă reclamă cucerirea compensatorie a puterii absolute prin crimă ; „Deci, cum nu pot să fiu nici curtezan, / Nici să mă-mbii la galeșe taifasuri, / Mi-am pus în gînd să fiu un ticălos, / Urînd huzurul zilelor de azi. / Urzeli am înnodat, prepusuri grele / Prin bete profeții, scorneli și vise“ (p. 146). În pofida frumuseții soțului răpus „Cu care firea a făcut risipă“, demonia contelui provenind din „iad și ochii mei vicleni“, (p. 161), reușește s-o seducă pe Anne chiar lîngă sicriu. Jocul uzurpatorului presupune fariseismul : „Ci eu suspin și spun din carte / Că Domnul cere să plătim tot răul / Prin bine. Astfel eu păcatul gol / L-îmbrac în vechi versete șterpelite / De prin Scripturi,

Scanned with OKEN Scanner

încît le par un sfînt, / Cînd eu mă port aidoma Satanei." (p. 176). Într-o retorică a crimei, mai sumară, Claudius pregătește cu același cinism scelerat duelul lui Laert cu Hamlet spre a-l pierde, „nepotul / Lăsător fiind, prea larg, cinstit" (p. 771).

Identificarea cu infernul, motiv biblic, clamat de Richard III pregătește receptarea romantică, iubitoare a demonismului. Anne însăși, pentru care contele este la început „drac scîrnav", „diavol", „Iad plin de vaier greu și anatemi" (p. 153), devine îngerul îndrăgostit de Satan, „Căci într-o clipă sînul de femeie / Cu vorba lui mieroasă mi-a robit" (p. 244) ; ipostaza aparține tot erosului romantic. Blestemul lui Margaret, premonitoriu pentru Richard, invocă răzvrătirea acelorași forțe infernale la semnul „mîniei cerești". Atunci cel ce distruge „tihna lumii" va fi pradă trădărilor imaginare, lipsit de somn, năpădit de duhuri rele într-un blestem folcloric ;

Nu-nchidă somnul ochii-ți ucigași,
Cît dormi să te căznească visul rău
Cu iaduri ce foiesc de diavoli hîzi !

. . . . . .

Tu, cel ce din născare-ai fost ursit
Gunoi al firii, fiu al lui Satan.

(p. 171).

Sfîrșitul tiranilor lui Shakespeare corespunde unor asemenea premoniții : Richard moare chinuit de duhurile victimelor și învins în luptă, la fel sfîrșește Macbeth, Lady Macbeth înnebunește și-și dă moartea. Coborîrea în tenebrele eului zămislitor de crimă conduce la starea crepusculară a eroilor, hărțuiți atît de fantomele și vaierul morților, cît și de blestemele celor vii. Noaptea infernală este spațiul torturii și al remușcării, ea le smulge somnul spre a-i face spectrul propriei ființe. Moartea fizică prin cuțit și otravă finalizează ceea ce s-a petrecut demult în interior, — surparea echilibrului uman cu corespondențe cosmice.

Evident, implicarea acestei tipologii în devenirea dramei romantice naționale nu reprezintă o idee de pionierat.

Scanned with OKEN Scanner

Dovadă monografia lui Dan Grigorescu în chestiune, conținînd capitolul *Shakespeare și drama istorică românească* și care așează receptarea lui sub semnul „unui romantism tîrziu", trecînd prin teatrul lui Bolintineanu, Hasdeu, Eminescu, Delavrancea, „punctul maximei apropieri a dramei istorice de modelul shakespearian" și în același timp, ipostază a unei „spiritualități naționale" (p. 121), V. Alecsandri, S. Bodnărescu. Capitolul *Momentul Eminescu* urmărește același filon în proiectele dramatice ale poetului. Studiul (citat) al lui V. Mîndra despre recurența clasic-romantic în drama istorică insistă, pe drept cuvînt, asupra ecourilor eminesciene, dar și asupra lui S. Bodnărescu, I. Slavici, I. Vulcan. Orientarea prezentului capitol spre tipologia voievodului român reprezintă cu toate acestea o justificare — aceea a tipologiei ; trebuie să precizăm, pe de altă parte, că în conjuncție cu secțiunea anterioară, *Istoria națională,* se evidențiază orientarea celei dintîi surse, Cronica, sub augurii eroilor shakespearieni, spre literaturitate.

Eroul mitic, întemeietor al Moldovei dominînd stirpea Mușatinilor va fi Dragoș, simetric poate lui Eduard cel Negru, iar eroul gloriei militare de tipul lui Henric V va fi Ștefan cel Mare, geniul căruia îl moștenește Petru Rareș. După acești trei titani, romanticii noștri văd degradarea dinastiei întruchipată de scelerații melancolici și iubitori de sînge, Lăpușneanu și Ștefan cel Tînăr (Ștefăniță). Peste cei din urmă, deveniți eroi ai dramelor naționale, a trecut de multe ori umbra lui Gloucester, Richard III, Henric VI și Henric VIII, Macbeth și Claudius. Faptul că versiunile românești din *Macbeth* (1850, 1864, 1886), prima după intermediar francez, sau *Richard III* (1884) apar atît de tîrziu, fixează perioada de vîrf din „succesul" lui Shakespeare, în a doua jumătate a secolului XIX. De obicei însă scriitorii români, în special junimiștii, preferă (cu excepția lui Macedonski), versiunea germană A. Schlegel — Tieck, engleza avînd la noi o circulație restrînsă. Nu doar Eminescu, ale cărui lecturi germane sînt cît se poate de firești, ci și Odobescu, aflător în 1851 în Franța, dorește consultarea aceleiași traduceri (*Dramatische Werke,* I—XII Berlin, 1850—1851) [427],

Scanned with OKEN Scanner

avînd garanția tonului just, needulcorat, a versului alb, într-un cuvînt a stilului shakespearian autentic.

Evocat de proza lui Asachi și de epopeea lui Vasile Bumbac (vezi cap. respectiv), Dragoș, el însuși sinteză de eroi shakespearieni și nostalgic eminescieni, se mișcă între personaje de aceeași factură prin săli „gotice". Sas și Bogdana, un Macbeth român cu perechea sa, sînt otrăvitorii ce așteaptă ca în *Hamlet* moartea bătrînului Voievod Dragu. Apoi, ca în *Richard,* ei vor viza înlăturarea prin omor a lui Bogdan-Dragoș. Drama eminesciană cu același nume ne trimite și prin cazuistica crimei la *Macbeth*. Pentru Sas, Bogdana va fi „o vrăjitoare / Ce-ncheagă apa-n sînge și soarele-l albește", el fiind „părtaș / L-această fărdelege". La rîndu-i, femeia prevede cortegiul de morți, întrucît numai „moartea nu moare niciodată", aluzie la destinul tînărului prinț, „o nouă-nvenînare", de care se teme, acceptînd-o aprioric, Sas. Complicitatea crimei eternizează ca în *Macbeth* iubirea, Bogdana rostind : „Nedezlipită-acuma rămîn de-a ta ființă — / A mele rădăcine viața ți-o-mpresoară". Tot Bogdana, după ce enunță preeminența răului schopenhauerian, („Au crezi cum că lumea-i făcută pentru bine ?"), evocă fascinația infernală a coroanei ascunsă în „scrinul negru" : „Pietrele-i scumpe-n dorul luminii se topesc / Ea arde-n întuneric, lumina căutînd / Și totuși șade-ascunsă-n scrin... în gînd... în suflet". Sas are menirea să culeagă rodul crimelor sale : „Închide numai ochii ; mă lasă să lucrez / Culege numai roada din osteneala mea / L-înveninnăm pe dînsul, voi stinge și pe fiul". (Lady Macbeth spune : „Și las-pe mine-isprava-acestei nopți / Ea, nopți și zile-n șir ce vor să vie / Ne-aduce-n plin putere și domnie" — *ed. cit.* p. 975). Regent al minorului Bogdan-Dragoș precum Gloucester, lăsat prin „diata" lui Dragu, Sas se apropie inerent de vina sa tragică, monologînd despre „pînza de intrigi bine toarse", și coroana, „mireasă mîine pe palida mea frunte".[428] În ce-l privește pe Bogdan, afară de descoperirea edenicei Moldove pe care o va întemeia printre isprăvi cinegetice în care instrună „cornul lui Decebal", el are patosul lui Romeo în romanul său cu Anna lui Movilă. Mărturisirile lui Romeo către Lorenzo par întrucîtva reeditate în dialogul principelui cu Roman.

Scanned with OKEN Scanner

E vorba de descrierea „castelului“ unde în „balcon“, „printre gratii“ apare „Duiosa arătare a vecinic adoratiii“, intercalată în atît de eminesciana palinodie despre „codrul vecinic“ și „zimbrii zînei Dochii“, pe lîngă motivul dezvoltat al Zburătorului, toate premise ale unui timp mitic românesc. Durerea despărțirii, secvență romantică de sorginte shakespeariană, se cufundă într-un extaz oniric al erosului *(op. cit.* 179—251).

Ștefan cel Mare întrunește în drama noastră romantică motivațiile regilor shakespearieni ideali, precum Henric V, părintele lui Hamlet sau Duncan, regele Scoției. Fie că tutelează bărbăția contemporanilor sau a urmașilor săi virtuoși ca Rareș, fie că apasă conștiința degradatului Ștefăniță, el ilustrează neamul Mușatinilor, pomenit de Asachi („Dragoșizii“), Hasdeu, Alecsandri, Eminescu, Delavrancea, Slavici. Acesta din urmă clamează în *Bogdan-Vodă* „un neam / Ce-a stăpînit Moldova, strălucind“. Pînă la *Apus de soare* dramaturgii, inclusiv Eminescu, vor prefera totuși invocarea indirectă a acestui spirit tutelor. Motivul, explică de pildă modestul N. Istrati, autor al dramei *Mihul (O trăsătură din resbelul lui Ștefan cel Mare cu Matei Corvin, regele Ungariei,* Iești, Tip. Buciumului, 1850), constă în insuficiența mijloacelor sale literare. Evocarea lui Ștefan în luptă uzează de retorica clasică, cînd un oștean clamează : „întocmai ca și leul de furie cuprins / Întocmai ca un trăsnet ce fulgeră din nori, / Întocmai ca un geniu venit din alte regii“ ; ideea emanațiilor cosmice faste ale voievodului îl precede pe Delavrancea : „Precum lumina planeta-mprumută / Din soare, noi curajul din el împrumutăm“ [429]. În drama lui Asachi din 1853, *Petru Rareș,* bătrînul Căliman, fost oștean al aceluiași Voievod, îl evocă laolaltă cu un „Cavaleriu“ sol la Papă, cel ce a cerut „agiutoriu în numele creștinătății“ [430]. În *Mira* lui Eminescu se precizează încă în lista „persoanelor“ cum că Arbore „e sufletul rămas încă pe pămînt a lui Ștefan cel Mare, e suvenirea lui vie încă, e omul ce l-a văzut pe leul murind (leul ca simbol solar al suveranității absolute revine și la Alecsandri, și la Delavrancea. n.n.), i-a strîns mîna eroului în război — e ca un sînt care-n visul tinereților lui a vă-

Scanned with OKEN Scanner

zut pe asprul și bătrînul Dumnezeu." *(ed. cit.* p. 45). Arbore însuși se consideră scris de mîna lui Ștefan în cartea „veche" a destinului Moldovei, „Cînd ca un soare mîndru cu inima de jar, / Ce soarbe nori de aur din marea de amar, / El m-a-nălțat pe mine din mare, din popor." (p. 77). Prin intermediul aceluiași Arbore, Ștefan apare ca un patriarh biblic, purtînd „În mîna lui uscată de aur sceptru greu, / Pe umeri plete albe, barbă pe pieptul său, / Sub genele lui sure ardea suflet aprins / În două stele negre de foc încă nestins" (p. 78). Povara acestui mit depășește puterile firavului Ștefăniță, decis să alunge „sfetnicii cei veștezi... oștirea cea bătrînă / A lui Ștefan cel Mare" (p. 60). Chiar dacă în *Apus de soare* voievodul are mai mult relief epic, în parte shakespearian (triada complotiștilor de la bun început înfrînți, delirul oniric, semnele premonitorii în egală măsură cronicărești) [431], modalitatea dominantă rămîne tot retorică, fie directă prin discursul preponderent, al eroului, fie indirectă (și aceasta shakespeariană), cînd fetele din cămara domnească sau oșteni precum Movilă relatează parafrazînd stilul letopisețelor, luptele aceluiași „leu al Moldovei".

Un alt Mușatin romantic, Petru Rareș, os din osul lui Ștefan, va purta și el amprenta lui Shakespeare. Asachi, cel ce-l evocase în proză, va și dramatiza episodul, descoperind, cum zice în *Prefață* (Iași, 1853) „o vidibilă îndîrjire a Proniei asupra dinastiei Dragoșizilor", adică damnarea acesteia, dar și „strălucitele învingeri purtate asupra oastelor străine și planul măreț de a întruni sub schiptrul său Țara Română și Transilvania", fapte ce „îl arată fiu demn a nemuritorului său părinte Ștefan cel Mare". În mod cu totul romantic atît de clasicul Asachi se arată fascinat de „misteriul în carele se învălea născarea sa (a domnului — n.n.), ce chiar lui era necunoscută", destinul care „l-au înălțat la tronul strămoșesc", într-un cuvînt viața sa „plină de tîmplări straordinare *romantice* (s. ns.) și cavalerice" *(ed. cit.*, p. 482). Dar și la Asachi „sîngele" mușatin apare violent, întrucît Rareș se face vinovat de crimă, purtînd pe conștiință moartea fiului lui Căliman cel „rătăcit" într-o răzmeriță ; o scenă shakespeariană este monologul Doamnei Ileana pe tema damnării regilor. Cel mai apropiat de tipologia

Scanned with OKEN Scanner

lui Shakespeare va fi însă Căliman însuși, fost curtean al lui Ștefan, care-și amînă hamletian răzbunarea promisă oscilînd între devotamentul pentru „strălucita viță a Dragoșizilor“ și „doritul minut a răsplătirei“ care cere „sîngele ucigașului“, un conflict în spirit, ce-i drept, clasic. Cu toate acestea Căliman enunță antinomii shakespeariene titanice, cînd clamează ; „Numai eu singur să fiu în necontenită luptă cu a mea ursită ? Numai pe mine giugul patimilor să mă abată din a legilor cale ?“ Și Căliman își acuză „sîngele cel tulburat“, deși în final datoria bunului curtean învinge „dreptul unui părinte“ (p. 531 și urm.). Cum era și ușor de prevăzut, Eminescu deplasează tipologia lui Rareș spre ceea ce enunțase, fără a realiza, Asachi. În mss. 2254 dialogul dintre mama lui Petru și tînărul pescar cuprinde motivul coroanei și al straielor regale ascunse în horn, în aluziile semnificative ale Rareșoaei. Pribegiile acestuia după cădere sînt ale unui Lear — „Trist și bolnav de amărală el se primblă prin țară întocmai ca spiritul cel neînțeles al trecutului“, „căci sufletul său e sătul de lume, inima sa de amărăciune“ *(ed. cit.* p. 490—492). Alteori apar motive hamletiene ale melancoliei. Cea mai pregnant-shakespeariană va fi figura lui Rareș în *Luceafărul* lui Delavrancea, în pofida trecerii de la vers la proză. El moștenește patriotismul viței domnești dar și al mulțimilor ; („În mine sunt spițele Mușatinilor și spițele norodului topite într-una“). Căderea titanului implică „lumină, putere de jertfă și înălțare“, pe lîngă „amintirea vremilor mari“. Complotul eșuat al Hatmanului Mihu, Crasneș și Trotușanu, visul premonitoriu al Dolcăi despre domnul „biruitor și biruit“, nebunia delirantă a Oanei-Ofelia, profeția unei comete, semn al înfrîngerii moldave, definirea vieții ca vis (Trotușanu, Rareș), perenitatea bătăliei de la Obertin, ca în *Henric V*, chipuri de curteni devotați ca Mogîrdici sau Balos, interferează cunoscutele structuri ale teatrului lui Shakespeare. Desigur, modelul nu înlătură stilul specific lui Delavrancea, retorismul biblic, lirismul interjecțional, debordant în idila platonică cu Genunea, dezvoltarea ideii patriotice.

Dacă voievodul ideal prin geniu militar și strălucirea spiritului capătă în dramele noastre istorice o tentă a

Scanned with OKEN Scanner

eroilor lui Shakespeare, înconjurat cum este de alte personaje corespondente, mai cu seamă domnul scelerat aparține acestei tipologii. În cazul urmașilor sîngele mușatin se degradează prin viciu și sete de crimă, iar puterea inteligenței slujește fărădelegii ca în *Richard III*. Macbeth ca model al regelui criminal hrănește trupul răului din abisul infinit al crimei, el fiind o victimă perpetuu cucerită ; păstrînd aceeași configurare în sensul vinei tragice, dramaturgii noștri îi adaugă hohotiri byroniene. Eroii sceleraţi care străbat teatrul nostru istoric, Ștefăniță, fiul lui Bogdan și nepotul lui Ștefan cel Mare, alături de Alexandru Lăpușneanu, fratele nelegitim al celui dintîi, sînt, indiscutabil, intenţional shakespearieni, Eminescu numindu-l chiar pe Lăpușneanu un „Macbeth românesc". Cronicile sprijiniseră asemenea echivalenţe prin înregistrarea crimelor pregătind conglomerate shakespearian-romantice, în care formula dramaturgului englez apărea drept singura potrivită. Ștefan cel Tînăr întrunește în drama noastră istorică damnarea sîngerosului Macbeth cu geniul urzelilor unui Richard și desfrîul unui Henric VIII, toate pe fundalul melancoliei sceptice hamletiene, în veșminte frecvent retoric-byroniene. O primă ipostazare, nu foarte reușite, *Ștefan-Vodă cel Berbant* de Bolintineanu (Tip. C. N. Rădulescu, 1867), simte iarăși nevoia de a fixa polii neamului mușatin ; „Este-o dinastie care se ucide, / Un Ștefan o face, alt Ștefan o-nchide !" Dedat moliciunii orientale de „pașă", în nota balcanică firească, tînărul domn va prefera luptele iubirii, „învinceri cu atîți vrăjmași / Plini de frumusețe, dulci și drăgălași". Cohortele victimelor feminine îl vor face în egală măsură erou byronian, între care sedusa Adina înebunește ca o Ofelie, întrucît „vine despletită și ține asupra capului o ghirlandă de flori", cîntînd fără șir. Motivarea răului se face în această piesă acuzată de Eminescu pentru calchierea modelului shakespearian, într-un monolog hamletian al lui Ștefăniță. Ideea este că „haosul" universal (etic), „prins de friguri rele" reclamă un comportament pe măsură. „Picătură" în „oceanul vieții" voievodul enunță o singură dată mai coerent (nu și eufonic) argumentele scepticismului hamletian : „Lumea, umbră-a

Scanned with OKEN Scanner

vieții vecinice ce cură". Dublul malefic al eului său care-i și aduce surparea, adînca idee a eroilor tragici la Shakespeare, va fi enunțată la Bolintineanu de Moțoc, acest Polonius al dramei noastre romantice, în monologul adresat lui Ștefăniță ; „Dacă tronu-și are un vrăjmaș cumplit, / Ăst vrăjmaș ești însuți, tu l-ai înjosit." La Eminescu, cel ce considera că traducerea lui Shakespeare trebuie să înceapă cu *Richard III (ed. cit.* p. 374), Ștefăniță nu este atît sceleratul despotic, cît un Hamlet român adîncit în melancolie, aceasta fiind „răul ce l-a cuprins", „un fel de nebunie întunecată și tăcută", cum îi relatează lui Arbore poetul Maio *(Mira).* Domnul însuși mărturisește „o nepăsare desperată pentru toată lumea", „sufletul înnoptat", „sec", „gol", el fiind „o stafie" a lui Ștefan cel Mare. Povara puterii, „auritul diadem" adîncește „cumplitele dureri" și „a morții vrajă rece". Răscolind orgoliul nevredniculuí urmaș, Arbore, „Portarul ot Suceava", va cădea pradă mîniei sale, episod cunoscut din cronicile acestei domnii. La rîndul ei Mira, serafica fiică a lui Arbore iubită de Maio și Ștefăniță, este și ea o Ofelie „cu ochii înfundați și plînși", cu „privirea fixă ca a unei nebune". Cum de obicei operele minorilor concentrează și mai evident sursele, în retorica dramă a lui Iosif Vulcan, *Ștefan-Vodă cel Tînăr* (Oradea, 1893), eroul se decide ca Richard să schimbe „blîndețea în asprime", devenind „un despot" deși patriot. Acuzat pentru trădare, Arbore nu mai apare, ca la Eminescu, o emanație metafizică a epocii mitice, ci drept „viclean fățarnic" în procesul înscenat, prima victimă a șirului iminent. „Urmeze-mi orice-n lume, nu voi schimba nimica / Eu am o țintă-naltă ce nu cunoaște frica ; / Și cei ce stau în cale-mi cădea-vor rînd pe rînd". Dar Ștefăniță este și Othello, pentru că „scînteia geloziei acum îi arde firea / Și nu e cu putință să-i stingă izbucnirea" ; el acuză „necredința" Magdei, „căzută în noroiul femeilor pierdute". Necrologul, așa cum i-l face în finalul piesei Iosif Vulcan, indică titanismul gloriosului predecesor în sintagme cunoscute din Ureche îndepărtînd conturul ce părea fixat și orientîndu-l spre augurii benefici : „Avu și dînsul firea ce-avuse moșul său / Ștefan cel Bun și Mare, în luptă ca ș-un leu, / În pace om cu minte, dar iute la

Scanned with OKEN Scanner

mînie / Și vărsător de sînge". Departe de mobilul complexității, inconsecvența lui Vulcan descinde din carența înzestrării sale, pentru că la Eminescu, de pildă, în pofida poeticii romantice, tipologia rămîne închegată. Dar cel mai romantic apare Ștefăniță în *Viforul* lui Delavrancea, dominanta sa fiind dezechilibrul umoral, obsesia coroanei, spaima de a o pierde, tirania supraeului permanent al acestui erou, umbra marelui Ștefan. Cel din urmă îl mustră din portretul „lucrat în mozaic venețian", dar ca la Eminescu, și din tăcerile sfetnicului Arbore, menit să-și piardă viața și fiii de mîna ingratului domn. Ca în *Richard III*, Doamna Tana îi află celui din urmă identitățile infernale, de „osîndit al întunericului". Crimele lui Ștefăniță presupun „iețele" inteligenței nefaste, înscenările aparent convingătoare ale trădării unite cu setea de sînge. El va fi la Delavrancea tiranul „judecînd fără de lege", „osîndind fără dovadă", locul gratitudinii luîndu-l povara acesteia. Uciderea lui Arbore se motivează, ca în *Macbeth*, prin pervertirea criteriilor etice care devin inoperante : „o dată că ți-a fost părinte cînd erai mic, a doua oară că ți-a pus coroana pe cap, lăsîndu-ți moștenirea strămoșilor tăi neclintită, lacom de slava cu care ar fi dorit să te vadă încununat !" Noua căsăpire a boierilor ce spun adevărul „cu sufletul curat" („zi mutului să-și ascuță toporul și să puie tăietor un buștean de stejar destul de tare... pentru șase inși"), domnul o motivează prin agresiunea adevărului asupra biologiei sale : „Fiecare din clipele lor sunt ani din viața mea !" Omorul lui Cătălin, cavalerul fără pată, va antrena și moartea celorlalți : „Voi face un munte cît Ceahlăul de gros și de înalt din capete boierești !" Delirul grandoarei, acela de a fi depășit gloria lui Ștefan, coexistă cu patologicul, întrucît, menționează deseori Delavrancea, eroul „se strîmbă epileptic", dizlocînd melancolia renascentistă și romantică spre cazul patologic al dosarului naturalist. Obsesia lui Macbeth și a Reginei, „sîngele", motiv shakespearian, apare mereu invocat de eroul lui Delavrancea. În fața ursului, la vînătoarea regizată, el strigă : „Fiară la fiară !... Mi-e sete de sînge !" Descoperindu-i vina pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru omorul fiului, Arbore exclamă : „Fiara a dat de sînge !“ ; Doamna Tana vede culoarea obsesiei criminale, ca Lady Macbeth : „O ! Ești plin de sînge, Ștefăniță !“ În stările crepusculare voievodul are halucinația descinderii în apele moarte ale infernului : „Parc-aș înota într-un iaz cu brădiș... Cînd mă voi curăța de aceste ierburi cari se agață de mine și mă trag la fund ?“ Prezicerea noii domnii (a lui Rareș), moartea prin otravă a sceleratului domn dau și finalului figură shakespeariană, de încheiere a unui ciclu regal ce deschide noua confruntare cu abisul. (B.-Șt. Delavrancea, *Teatru,* Ed. „Minerva“, 1975, îngr. Em. St. Milicescu).

În egală măsură Alexandru Lăpușneanu devine după realizarea monumentală a lui Negruzzi eroul de factură shakespeariană al dramelor noastre istorice, în special la Eminescu și Samson Bodnărescu. În viziunea celui dintîi poet, el va argumenta lanțul damnării Mușatinilor, pe care o evocă într-un monolog satanic, al criminalului îmbătat de crimă.

> Astfel rîse Alexandru cînd a ucis pe Iliașu,
> Astfel și Ștefan-Vodă cînd omorî boierii,
> Astfel și Petru Rareș cînd omorî pe Brateș,
> Astfel Bogdan cînd arse cetățile Lehiei,
> Astfel Ștefan cel Tînăr pe Arbore ucise.
> E rîsul vechi și groaznic al neamului Mușatin.
>
> *(ed. cit.,* p. 664)

Cu toate acestea, manuscrisele piesei dezvăluie sufletul elegiac al eroului care deplînge decăderea Moldovei în anii pribegiilor sale : „Ai plînge dar n-ai lacrimi, Moldovo — mamă, mamă ! // Zadarnic codri mîndri de vînt mereu îi clatini, / Pierdută-i păn-și umbra măreților Mușatini“. (p. 630). Domină însă satanismul spectacular al eroului din care Eminescu s-a decis să facă „un Macbeth românesc, cu întrebuințarea, mai ales, în ultimul act a novelei lui Negruzzi“ (p. 627). Astfel domnul încuviințează nunta Vistierului, un alter-ego scelerat, cu Maria, văduva prigonitului Arvinte, care-l numește pe cel din urmă „ucigașul părintelui fiilor mei“ (p. 646). Ura voievodului este postumă și scornește răzbunări necrofile. Trupul lui Mesteacăn trebuie să fie scos din

Scanned with OKEN Scanner

sicriu și „în spînzurătoare să rămîie zece zile, o neagră siluetă în zarea depărtată" ; ca semn al posesiei dincolo de moarte, domnul își aruncă peste sicriu „mantia de purpură", anunțînd „omu-acesta e-al răzbunării mele" (p. 641). Identitatea sa infernală apare în replica altor personaje ; el va fi „Antichrist", „diavol", înscenînd coruperea Mariei simultan cu moartea soțului ei, din voluptatea răului înfăptuit. Conștient de degradarea naturii sale etice eroul eminescian își enunță ca Richard fidelitatea față de propria-i natură : „Eu ? rămîn ceea ce sunt ! / Crud, cum ziceți voi — nu rege, ci tiran pe-acest pămînt" (p. 322). Necrofilia intrigii sale erotice în folosul Vistierului implică reflecții hamletiene despre „nunta" care „se-nvîrtește pe-un mormînt" într-o suită de alegorii mioritice : „o-mpărătească mi-a trimis la nuntă sol / A cărei împărăție n-are margini și ocol. / Voind să serbez o nuntă cum n-a fost în lume una- / Căci călău-i nunul mare, iară moartea este nuna" (p. 337). La capătul considerațiilor despre această dramă romantică eminesciană dedicată unui tiran de sorginte shakespeariană care, vorba lui Negruzzi, lăsă „o pată de sînge în istoria Moldovii" trebuie să disjungem marca personală a poetului în tot ciclul, ce-i drept, proiectat al Mușatinilor. Adevărul e că îmbrățișînd tipologia „divinului brit" a damnaților prin degradare etică și adversități universale, Eminescu dublează nucleul dramatic al vinei tragice prin nevoia spunerii lirice. Smulgîndu-se din gravitația teatralității, aceasta aglutinează zeci de sintagme anticipatoare ale antumelor și postumelor, transformînd „româna dramă" în nucleele genetice ale poeziei eminesciene. Deși poate fi recunoscut, impulsul shakespearian coagulează personajul pentru a-l pulveriza apoi prin mișcarea centrifugă a fundalului în permanență liric. Nu forța dramaturgică i-a lipsit prin urmare poetului român obsedat de Shakespeare, spre a-și închega proiectele, ci hotărîrea de a repudia vocația primordială, poezia.

Fidelă modelului shakespearian fără a-l degrada prin retorism fad se arată drama lui Samson Bodnărescu, *Lăpușneanu-Vodă* (Cernăuți, 1884). Considerat în epocă cețos și obscur, acest afin eminescian se arată mult mai

Scanned with OKEN Scanner

înzestrat decît dramaturgul Bolintineanu și chiar decît Alecsandri în *Despot-Vodă*. Versul său alb evită capcana versului-pendul al abundenței retorice hugoliene. Iată meditația hamletiană a domnului moldav între morminte : „Neobosită minte, ce stai și te uimești ? // Să îl întreb pe ista, pe celălalt, pe cela / Ce-au folosit în lume ? Sunt muți, tot tac și tac, / Și nu-i nici o putere să-i poată deștepta". Urmează demitizarea însemnelor puterii în care sceptrul devine „instrument netrebnic" ; iar meditația asupra condiției regale cu punct de pornire în Shakespeare capătă culoare proprie prin arhaismele slavonești, viguroase. Inima domnului scelerat va fi prin urmare, „făcută din venin- / Un boț în care șade zavistia și răul, / Ce nasc împerechiate blestemul omenirii ; / Trădarea, vicleșugul, urgia — sora urii, / Mîndria, lăcomia, cu fala, sumeția, /Scîrboasa lingușire, iubirea înșelării, / Orbita defăimare, limbuta clevetire". Reeditînd situația din *Richard III*, Lăpușneanu, „un diavol", face avansuri Anei chiar lîngă sicriul lui Peucer, cum o făcuse, indirect, și sceleratul Vodă al lui Eminescu. Apar semne premonitorii : se sparge o cruce de piatră, sceptrul lui Lăpușneanu se rostogolește pe jos. Apoi, ca Macbeth, eroul își enunță haosul interior, melancolia, a cărei manifestare bilioasă era consacrată ;

> Mi-i bolnavă gîndirea, mi-i pieptul încruntat.
> Nu înțeleg eu singur, ce vreau și ce mai pot.
> O, Sguduie-te, suflet ! Veninu-ți varsă, fiere,
> Și otrăvește chipul cel omenesc în mine.
> . . . . . .
>
> Tiran, balaur, diavol, numească-mă cum vor.

Ca Ofelia, Ana simulează nebunia prin descîntece ; ca un Othello trădat, domnul denunță „Păcatul și minciuna" nevinovatei Ruxandra, mărturisindu-și iubirea devoratoare („Și creerii aceștia, bețivi de-a ta iubire"). Bîntuit de furtuna pasiunilor, de „arșița durerii", „un uragan nebun" (sintagmă byroniană), „bolnav de patimi", Lăpușneanu-Othello strigă : „Îmi trebuiesc dovezi, / Îmi trebui siguranță", întrebîndu-se „De ce atîrnă oare iubi-

Scanned with OKEN Scanner

rea de-o femeie ?“ Ideea trădării are dimensiuni cosmice : „Aș rîde rîs de diavol, încît s-ar zgudui / Pămîntul în țîțîne-i“. Ca un Macbeth vinovat, domnul Moldovei se zbate între remușcări și fantasme : „De-auzi, auzi trădare, de vezi, vezi tot păcate“. Ruxandra, ca și Vidra lui Hasdeu, dorește și ea strălucirea coroanei ; „Și fruntea cu-a Moldovei coroană-mi încunun“. Și în clipa morții domnul nu poate renunța la același semn suveran ; „Vin ei să-mi ia coroana ? / N-o dau, n-o dau ! Li spune că nu vreau să li-o dau, / Că ea-i a mea, că-s Vodă“.

Shakespearian în egală măsură va fi cruntul domn muntean Vlad-Țepeș (psihanalizat în felul său de Hasdeu) în drama lui G. Mavrodollu cu același nume (Buc., „Tip. Om“, 1858). Sursa trece de astă dată pe teritoriul cronicilor muntenești evocatoare ale luptelor dintre Drăculești și Dănești. Abundînd în supărătoare galicisme („angeli“, „afecții“, „remorse“), drama romantică de față configurează un erou consecvent cu sine însuși, genial autor de urzeli ca Richard III împotriva Dăneștilor, dar și titan damnat. În monologul său satanic el deplînge posteritatea ingrată față de „prinții cei buni“, hotărîndu-se să extermine „vasalii“ trădători și rivali. „vînzînd ce au mai sacru, onoare și țară pentru puterea supremă“. Istoria fiind, ca la Shakespeare, un șir de „trădări și crime, răzbunări și anateme“, Țepeș caută s-o justifice prin ascensiunea sa sîngeroasă : „cei ce mi-au stat în față, i-am sfîșiat și pe cadavrele lor m-am urcat pînă la tron“. Monologurile sale, profesiile de credință ale impostorului Richard III, pregătesc partitura remușcărilor bigote și a unei false amnistii : „Ceea ce zic, și promit sub legătura unui jurămînt, mîine îl neg fără sfială“. „Fă, mai spune Vlad Marelui Armaș, pe toți să crează că sînt cuprins de remors (sic !) pentru actele ce am comis, că voiesc a mă pocăi“ „în brațele religiii“ „ca alți domni slabi“. Ca în drama lui Bodnărescu cu același model, Mavrodollu îl face pe domnul muntean să-și enunțe fidelitatea față de principiul răului proiectat în exterior : „nu voi abjura faptele mele, zice el, și unu și același în viața mea, voi muri apărîndu-le“ sau, replică demonică, „Sunt prea aproape de cele ce am făcut, ca infernul să mă

Scanned with OKEN Scanner

lase a mă schimba". În slujba acelorași principii Vlad utilizează corupția, poruncindu-i primului său curtean : „Cumpără cu bani ori cîți vei putea, amăgește pe cei lesne crezători, stimulează zelul celor ce ne sînt fideli, ca, răspîndindu-se pintre boieri și orășani, să-i facă să creadă în conversia mea".

Cel mai amplu monolog al lui Vlad, amplasat într-o subterană, unde zace îngropată o misterioasă iubită, ucisă pare-se de el însuși, concentrează discursurile lui Romeo, Macbeth și Richard. „Zăcînd într-un negru subteran", „moarta" îl cheamă prin „umbra ei" ; duhurile victimelor ucise, „arătări spăimîntătoare" reînviază în „ora blestemată" a miezului de noapte, făcîndu-l pe Vlad Țepeș să declame ca Macbeth : „O grozăvii ! aerul e turburat, pămînt saltă sub pașii-mi, palatul se umple de țipete-funebre, zidurile se mișcă în întuneric ca atîtea fantasme, și toate împrumută nopții oroarea ei și iadului blestem spre a mă goni ca un damnat" (tipare în egală măsură byroniene, din *Manfred).* Șansa în luptă a voievodului, credința lui în noroc sînt urmate de cădere și fugă în Ardeal, la Matei Corvin. Asistînd la ruinarea acestei domnii, viitorul domn, Radu (cel Frumos) speră, precum Richmond din *Richard III,* în protecția divină, proferînd : „o mînă nevăzută va conduce pașii mei în timpul luptei, sentința fatală a soartei azi se va-mplini". Și iarăși în drama lui G. Mavrodollo noua încoronare deschide noul ciclu al regalității tragice.

Aventurierii, uzurpatorii coroanei Mușatinilor, eroii dramei romantice exponențiale precum Despot „ereticul" (Gr. Ureche) sau Răzvan (vezi cap. *Istoria națională),* capătă și ei pecete shakespeariană. E adevărat că sîngele criminal și adîncirea în hybris infernal cedează aici locul altui mecanism, speranța ametitoare, beția puterii și spaima căderii. Cu toate acestea, mirajul coroanei îi face pe acești eroi să resimtă ca și ceilalți, presiunea tragică a condiției regale, cu atît mai mult cu cît nu se pot sprijini decît pe o *clipă* fastă smulsă destinului (viziune de astă dată hugoliană). Prestigiul dramei romantice franceze imortalizase ascensiunea lacheului Ruy Blas ajuns duce

Scanned with OKEN Scanner

d'Olmedo sau a brigandului Hernani dezvăluindu-și viața nobilă ; tot de factură hugoliană sînt monologurile lui Alecsandri, cu atît mai academice în retorismul lor, cu cît Hugo însuși nu părea departe de *Cidul* lui Corneille. Acestei configurări i se adaugă obsesia damnării byroniene impusă prin tipologia lui Harold, Lara, Corsarul, iubitori ai monologurilor hohotitor-satanice. Aceste intersectări nu dizlocă însă datele fundamental-shakespeariene al dramei istorice naționale, precum alternarea elanului și a disperării, presimțirile funeste marcate de „semn", senzația că izbînda rîvnită zămislește prăbușirea, motivul *fortuna labilis* și cel al coroanei strălucitor-malefice.

Personajul istoric a cărui „poveste romantică" o menționase într-o cronică dramatică și Eminescu (*op. cit.* p. 204), l-a mai atras înainte de Alecsandri pe Bolintineanu. Drama acestuia din urmă, *Despot-Vodă (Drame historice,* Buc.,C. N. Rădulescu, 1868), puțin convingătoare în plan estetic, se distinge, cum tot Eminescu sesiza, printr-o intenție mimetică shakespeariană. Se adaugă și aici discursuri patriotic-pașoptiste în ton hugolian, Despot deplîngînd decăderea Moldovei. Fundalul însă apare frecvent shakespearian, întrucît în preajma aventurierului își țes intrigile Laski și Grajina, (Carmina lui Alecsandri, cel ce cunoscuse indubitabil opera predecesorului). Aceștia doi vor constitui un cuplu macbethian, precum vor fi la Eminescu Sas și Bogdana, intenția lor fiind compromiterea lui Despot după înscăunarea acestuia în vederea aceluiași vis al regalității. „Acest tron este al nostru, zice Grajina, am gonit pe Lăpușneanu, am pus domn pe Despot... un venetic". Sfătuindu-l să pună biruri mari și să dea dregătorii străinilor, pe lîngă catolicizarea impusă, cei doi pregătesc răzmerița inevitabilă, uzînd de abilitatea unui Gloucester-Richard. Alte detalii se înscriu în aceeași arie de contact ; visul lui Despot despre cele trei coroane și Manca Doamnei Liulia, un fel de doică din *Romeo...* Desigur, mult mai conturat apare acest erou romantic în drama lui Alecsandri, ce îl configura într-o cunoscută scrisoare drept un „personagiu afară din rînd" cu o viață „țesută cu întîmplări extraordinare". Constanta patriotică a dramei istorice naționale rezidă și aici în

Scanned with OKEN Scanner

evocarea lirică a peisajului moldav, frecventă la Eminescu, pe lîngă prezența aceluiași spirit tutelar mitic, Ștefan, „leu năpraznic, a cărui largă gheară / Rupea cumplit dușmanii și-n țară, și-n afară", spre a vesteji decăderea, „nepoților, trufași, / Mici rîvnitori la tronuri". Ambiția regalității shakespeariene se colorează hugolian, cînd Despot declamă : „Dar ! Voi merge... Născut pe-al mării mal, / Deprins sînt din pruncie să lupt cu-al mării val". El își clamează „puterea" care „covîrșește universalul drept", invocîndu-și „norocul" în cucerirea Moldovei, „frumoasa mea mireasă", sortită să-și ia „Un mire din Bizanța", „soare aprins de Dumnezeu" în pămîntul cotropit de „semilună". Eul hipertrofic al eroului este shakespearian în pofida retoricii hugoliene : „Ah, tronul, tronul, tronul !... la el de-a drept m-oi duce, / Chiar de-ar fi pân-la dînsul să calc pe sfînta cruce" ; același „destin năpraznic" i-a „arătat corona dincolo de un abis", semn sacru al „mirului", „rouă cerească, sănctitoare, / Pe fruntea ce-a atins-o în veci nepieritoare". Resorturile lui Shakespeare devin mai evidente odată cu declinul „veneticului", deși „toți boierii dușmani oblăduirii mele / Sunt prinși de-acest paingăn în desele-i rețele". Apar aforisme hamletiene, „Nălucă este omul, și viața o clipire", sau, „O, soartă schimbătoare ce rîzi de omenire ! / Nebun cine se-ncrede în tine cu orbire ! / Nebun cine se urcă pe-al muntelui suiș, / Prăpastia-l așteaptă cu-adîncu-i prăvăliș". Legea damnării regale va fi enunțată de eternul Moțoc cu referire la Despot ; „Netotul... în mărire se-ndeasă făr-de cale ? / Mărirea să-l înece în valurile sale". Cel mai shakespearian monolog al lui Alecsandri rămîne acela din actul V, pe tema vinei tragice a suveranității și care transpare prin fastul implacabil al pendulului iambic :

Învins !... de cer și oameni lăsat în părăsire !...
Și Lăpușneanu vine asupră-mi cu oștire,
Și toți vecinii, Sigmund, Mircea, asupră-mi vin,
Și țara-i în răscoală, și-s singur !... Crunt destin !

. . . . . .

O, deșteptare aspră din cel mai splendid vis !...
Cînd mi-am deschis eu ochii, vai, cerul s-a închis !

Scanned with OKEN Scanner

Ș-acum nu văd în juru-mi decît deșertăciune,
Sub mantia regală văd numai goliciune !...
. . . . . .

Ca vulturul voit-am zenitul să pătrund,
Dar m-au atras adîncul și-acum iată-mă-n fund...

Imaginile verticale ale căderii proprii coexistă cu dezbrăcarea de însemnele puterii, altădată fascinante prin strălucire.

Mi-arunc din cap coroana !... Din mînă sceptru-mi scot...
Nu mai sînt Domn !... Acuma ucideți pe Despot !...

În mod firesc *Răzvan și Vidra* implică modelul dramaturgului englez pe care l-a „idolatrat" Hasdeu, încît putem cu îndreptățire considera acest cuplu drept macbethian, lipsit cu toate acestea de ingredientul conștiinței criminale, dizlocată de unica ambiție, aceea a regalității. De astă dată damnarea puterii iradiază din neamul Moțoc spre a se întrupa în Vidra, această Lady Macbeth îndrăgostită de un haiduc țigan. Și aici focarul dramei devine tot mai shakespearian pe măsură ce ne apropiem de zenitul de o clipă, urmat de căderea eroului. Clamînd „setea de-a merge-nainte" „care frige și îngheață", Vidra îl persuadează pe Răzvan : „Năzuiește pîn-la stele, fă-te tot și tot mai mare", pînă la a-și enunța dorința explicit.

Ca s-apuci cu fală scaunul lui Ștefan cel Mare
Și patruzeci de mii de oaste să te-aștepte-n ascultare,
Bucuroși a-nfinge lancea, în ce parte-i va îndrepta
Un deget al mîinii tale, o vorbă din gura ta !.

Filtrul funcționează fără greș, și Răzvan bea „din fagurul de-a fi mare", „astă simțire ciudată, ce-l îndeamnă să dorească / Jos la picioarele sale toată lumea să privească". Ca în toată dramaturgia noastră romantică dorul de țară, „țărmul fermecat", „unde însuși iadul se preface-n rai" se integrează acestui caracter. Tipologia sa fizică marchează supraomul, cum demonstrase Hasdeu în frenologia aplicată lui Shakespeare însuși, Țepeș și Borgia. Cel care o recunoaște este versatilul Bașotă :

Scanned with OKEN Scanner

Nas de șoim ! o frunte naltă ! din ochi inima tresare !
Mai în sfîrșit toată fața numai duh și numai foc
Căci pe cei aleși de soartă eu unu-i ghicesc pe loc !

Ascensiunea fulgerătoare a lui Răzvan ivește shakespearian obsesia căderii, materializată de „vedenia grozavă" a Vidrei, imaginea mamei moarte a voievodului „în haine cernite", cu blesteme aprige pe buze. Presimțindu-și sfîrșitul, Răzvan se aruncă în ultima bătălie, clamînd cu sabia scoasă blestemul unui dans al morții : „Moartea-i mireasă, / Mormîntu-i casă, / Viermii sînt nași, / Hai la vrăjmași !" Epilogul previzibil spune cu nuanța didactică ce nu-i lipsește nici lui Shakespeare, povestea celui pierdut „pentru-un ceas de mîndrie", uitînd că „viața-i punte dintre leagăn și mormînt".

În bună parte dramele istorice ale lui Iorga, în intenție neromantice, demonstrează apelul la același model. Doamna este o Lady Macbeth, dorind pentru fiii ei, dă viață unei eroine shakespeariene care îl otrăvește pe Simion-Vodă, otrăvitorul, cel din urmă, al lui Ieremia însuși. Simion trăiește culpa lui Claudius *(Hamlet)*, întrucît are vedenia unui „chip ce nu se vede pe care-l strigă : Frate !" Mîna-i pare a fi pătată mereu de sînge. Doamna este o Lady Macbeth, dorind pentru fiii ei, Alexandru și Bogdan, tronul și coroana, „năluca ce ucide", motiv iarăși shakespearian. Fantoma lui Simion prezidează maledicția nevinovaților urmași, luîndu-le întîi vlaga, ducîndu-i apoi la înfrîngere și prizonierat la turci. Blestemul Moldovei va acoperi memoria cruntei Doamne, setoasă de sînge și putere. Aceeași tipologie feminină aprigă va fi reprezentată în *Mihai-Viteazul* prin Velica, stimulatoare a ambițiilor titaniene, „femeie de-obîrșie domnească, strănepoata / lui Mircea-ncepătorul și-a lui Ștefan cel Sfînt". Soțul ei poate fi doar un geniu de tip napoleonian, „tovarăș de gîndire, de patimi, de rîvniri". Un personaj shakespearian este și Nebunul din aceeași dramă, enunțînd înțelepciunea supremă a nebuniei : „Ce bine este, Doamnă, cînd vorbele nebune / Tot un nebun le-aude și crede înțelept / Pe cel care uitase că sufletul vorbește". Eroii teatrului lui Iorga continuă

Scanned with OKEN Scanner

tipologia națională a cronicilor și decalcurile pașoptist-eminesciene prin romantismul „pasiunilor“ lui Shakespeare, care augmentează vina tragică a regalității.

Cîteva concluzii se impun. Mecanismul implacabil shakespearian rezidă în sîngele violent și melancolic al Mușatinilor, ducîndu-i fie spre crimă, fie spre desfrîu, fie spre amîndouă. Condiția regalității românești, tragică și ea, luminată de mitul lui Ștefan cel Mare, presupune vina apriorică, interioară, conjugată cu adversitatea politică a secolului XVI, amenințat de invazii și maziliri, colcăind de ambiții devoratoare și practici de o cruzime medievală. În pofida structurilor tipologice duale, sentimentul patriotic se fixează în tipare curent-pașoptiste, în ode pe care nu numai Ștefan, ci și Despot, Lăpușneanu, Ștefăniță sau Mihai la Iorga le înalță într-un fel sau altul gloriei române, idealului unirii, naturii primordiale. O altă consecință a influenței lui Shakespeare va fi structura scenică a dramei noastre romantice organizată pe două planuri : monologul solemn, grav al eroului principal, și replicile bufe ale oștenilor sau țăranilor. Ei fac considerații sănătoase asupra legilor vieții, consideră critic mecanismul social, ba chiar ordinea cosmică, în sintagme deseori folclorice sau oral-țărănești. Drama noastră romantică imprimă și acestui registru al grotescului, cum îl numea Hugo, partitura patriotică, elogiul Moldovei identificată cu legendarul Ștefan, dînd culoare retorică acestor interstiții menite, la Shakespeare, să atenueze tensiunea tragică. În *Mihul* lui N. Istrati moldovenii făcuți prizonieri emit ideea răscumpărării prin gloria regală, întrucît în acest caz „Greșalele s-acopăr de-a slavei strălucire“ ; tot ei nu contenesc să-l omagieze pe Ștefan. În *Vlad-Țepeș,* Mavrodollu aduce dialogul căpitanilor ce-și mărturisesc shakespearian setea de luptă, de sînge, jurînd „pe coarnele lui Satan“ înfrîngerea turcilor. În drama sa Iosif Vulcan are un triptic de personaje pitorești, Drîngoiu, Cucută, Sfredeluș, comentatori hîtri ai evenimentelor ; Slavici îi face pe Onciul și Hulpe să glorifice pe Bogdan, „Mușatinul cel mai adevărat“. Bodnărescu animă fundalul dramei sale prin replicile bufonului Chipăruș și a oștenilor care ironizează „lăcustele“

Scanned with OKEN Scanner

lui Despot. La Hasdeu hoţii de codru şi oştenii reconsideră faptele şi erorile lui Răzvan. La Alecsandri Limbă Dulce, Jumătate şi bufonul Ciubăr (un Yorick nebun şi Quasimodo), exprimă reactivitatea populară în faţa aberantului Despot. Un ultim dat al stilului shakespearian va fi caracterul ciclic compoziţional al dramelor noastre istorice, deschise de obicei cu o încoronare şi încheiate cu moartea violentă a eroului în perspectiva unei noi încoronări, supusă şi ea Marelui Mecanism al tragicului. Finalmente, experimentarea versului alb şi biruinţa celui eminescian se integrează şi ea în efectele receptării româneşti a lui Shakespeare, încă o sursă paradoxală a constituirii specificului naţional.

Scanned with OKEN Scanner

lui Despot. La Hasdeu hoţii de codru şi oştenii reconsideră faptele şi erorile lui Răzvan. La Alecsandri Limbă Dulce, Jumătate şi bufonul Ciubăr (un Yorick nebun şi Quasimodo), exprimă reactivitatea populară în faţa aberantului Despot. Un ultim dat al stilului shakespearian va fi caracterul ciclic compoziţional al dramelor noastre istorice, deschise de obicei cu o încoronare şi încheiate cu moartea violentă a eroului în perspectiva unei noi încoronări, supusă şi ea Marelui Mecanism al tragicului. Finalmente, experimentarea versului alb şi biruinţa celui eminescian se integrează şi ea în efectele receptării româneşti a lui Shakespeare, încă o sursă paradoxală a constituirii specificului naţional.

Scanned with OKEN Scanner

4. ALTE LECTURI ROMANTICE

Tratarea sumară a autorilor ce urmează se justifică fie prin apariția studiilor recente în chestiune, fie prin preferința pe care am acordat-o operelor pe care le-am considerat decisive în structurarea romantismului românesc. Alte izvoare precum gîndirea estetică germană difuzată prin mijlocirea Doamnei de Staël (Herder, Schlegel, Goethe) Schopenhauer s-au conturat în lipsa abordărilor noastre monografice, pe tot parcursul *Cărții a doua*. Oricum ar fi însă, într-un studiu despre romantismul național, modelele culturale nu pot fi prezentate exhaustiv, fiecare solicitînd de fapt abordări monografice care, probabil, nu vor întîrzia să se arate.

*

George Gordon Byron și cariera românească a acestuia a constituit obiectul a două studii complementare. Cel dintîi, al Ilenei Verzea,[432] aplică unelte academice realizînd istoria „succesului", a „influenței", a „modei" în poezia românească a secolelor XIX—XX, începută sub augurii lui Heliade. Cea de a doua lucrare, a Elenei Tacciu *(op. cit.)* conjugă aventura mitului existențial cu cariera unor *forme* byroniene. Ambele lucrări, apărute simultan, fixează importanța modelului, exponențial atît pentru starea de spirit romantică, cît și pentru structura literaturității noastre. „De aceea, scrie Ileana Verzea, amplu și profund, comparabil cu lamartinismul și hugo-

lianismul, byronismul este o sursă externă esențială pentru întreg veacul trecut de stimulare și fecundare a literaturii române romantice, căci a fost receptat într-o epocă care citea în el propriile-i aspirații, printr-o deplină convergență de afinități a unor generații care au avut în felul acesta propria lor revelație". (p. 117). Celălalt studiu accentuează și el ideea conform căreia „această poezie (a lui Byron, n. n.), are marele merit de a fertiliza teritoriul nostru estetic prin relevarea unui romantism am zice arhetipal, ușor de absorbit", evidențiat în „atitudini-mituri" (p. 103—104). O altă teză comună este dialectica influenței, de la forme evident mimetice în cazul minorilor pașoptiști și postpașoptiști la sinteze superioare subordonate poeticii eminesciene și macedonskiene. Lucrarea Ilenei Verzea mai trece cu minuție prin referințele teoretice românești, de la C. A. Rosetti pînă la Iorga și Pârvan. Celor două lucrări li se mai adaugă *Byronismul ca afect* din *Trei poeți preeminescieni* [433] care urmărește byronismul lui Bolliac, Catina, Sihleanu, și a tînărului Eminescu ; capitolul citat din monografia lui A. Marino.

Esențializînd datele, se poate afirma că „succesul" lui Byron la noi este asigurat de atitudinea insurgent-umanitară a poetului englez în zona pașoptistă, și satanismul său sceptic, blasfemator în epoca ce a urmat. Prin micromonografii pertinente, Ileana Verzea demonstrează byronismul lui Gr. Alexandrescu, C. A. Rosetti, I. Catina, G. Baronzi, P. Ghica, C. D. Aricescu, D. Bolintineanu, urmați de G. Crețianu, R. Ionescu, M. Zamfirescu, N. Nicoleanu, și, mai amplu, Eminescu și Macedonski. Periplul comparatist al autoarei consemnează, în cele din urmă, antibyronismul lui Caragiale și Macedonski. Completările pe care cu toate acestea le aducem se explică prin negarea de către Ileana Verzea a influenței byroniene la Heliade, p. 121), Bolliac (p. 122), și omiterea lui V. Alecsandri. Era puțin probabil, dealtfel, ca atenția acordată de Heliade traducerilor lui Byron să nu fi lăsat urme în poezia sa originală. Interesantul poem *Serafimul și heruvimul sau mîngîierea conștiinței și mustrarea cugetului,* romantic prin dilema coexistenței abisale a bi-

Scanned with OKEN Scanner

nelui și răului, vehiculează două ipostazări biblice dar și byroniene din *Cain*, blîndul Serafim și mai ales teribilul Heruvim. Acesta din urmă are menirea să-l prigonească pe Cain „Cu aripe și platoșe de foc“ (Byron, *Opere alese*, în românește de Virgil Teodorescu). Și la Heliade Seraful justițiar, „Repede Înger“ era o ipostază a focului, dezechilibrînd natura și eul poetului. „Împlinitorul / Acelii drepte urgii cerești“ din viziunea lui Heliade dezlănțuie furtuna în egală măsură byroniană, simbolică.

Cînd viforul se scoală, cînd cerul se mînie
Cînd negura se-ntinde, cînd norii se-mpletesc,
Cînd focul șărpuiește d-a lungul în tărie,
Cu fulgerul atuncea cu groază te privesc.

Un alt poem heliadesc în spirit byronian, cel puțin ca punct de pornire, este *Visul*, stimulat de cunoscutul *The dream*. Aici Byron făcea o configurare a visului ca bivalență a vieții și a morții, temă shakespeariană, guvernînd o lume proprie, „fantastic, fără margini imperiu“, spre a evoca dramele erotice într-o măsură biografice, călătorii exotice și sentimentul damnării. În final eroul liric byronian ajunge „părăsit de oameni și socotit vrăjmaș“, „ruina durerii“, „sfîrșind în nenoroc“. Laitmotivul lui Byron, „Se schimbă visul iară“ apare simetric refrenului heliadesc „Dar visu-și schimbă fața“, pentru a rechema alte evocări despre pieirea unei iubiri și trădarea prietenului, „ăst înger de-ntunerec“. Și la Heliade finalul enunță damnarea :

Trecutul pentru mine șterse-orice părere,
Și orice suvenire adînc mă sfîșia,
Iar viitorul groaznic îmi prevestea durere ;
Nădejdea mă urîse încît nici m-amăgea.

Viziunea fantomatic-onirică a panoramei trecutului pînă la „poarta veciniciei“ se poate considera iarăși procedeu byronian. Nucleul epic din *Facere, Cain sau frații (Anatolida)* este și miltonian, cum am precizat în capitolul respectiv *(Biblia...)*. Selectarea acestui model coincidea, desigur, cu spiritul religios heliadesc, extrem de departe de apostazia lui Byron. Și totuși, pe lîngă tema morții ca blestem al speței umane, Heliade se apropie

Scanned with OKEN Scanner

de Byron în ideea damnării apriorice a lui Cain, „dizgrațiatul ucigător frenetic", căruia „i-e frică de-al său sine". Faciesul damnatului este iarăși byronian, cînd după omor apare „trist, palid, plin de spaimă". Emblema eroului, „un vas lipsit de cîrmă / Ș-al căruia pilotul e și nebun de spaimă" se poate afla în celebra *Epistle to Augusta* („I have been cunning in my overhrow, / The careful pilot of my proper woe").

Dacă în ce-l privește pe Heliade putem vorbi de accente parțiale și frecvente referiri teoretice,[434] Bolliac ne apare byronian, ceea ce nu exclude firește, alte influențe. În volumul de debut Bolliac cîntă aria damnării apriorice *(Suicidul)*, satanismul *(Declarația)*. Convingător pînă și prin titlul englez, *The Spleen*, află corespondențele furtunii cosmice în stihiile patimilor așa cum clama Byron în *Lara* și *Manfred*.

Ca o ruină vie ce ar simți mugirea
A mării furiate, a cerului turbat,
În lutu-mi ce se surpă se turbură gîndirea
Și inima-mi vestește restimp înfricoșat.

. . . . . .

Simț globul că se mișcă și cerul se clătește...
Torentele-i de flăcări asupră-mi vor cădea ?...
E iadul înainte-mi ; e mort orice trăiește ;
Sînt cobe eu a lumii ? Sau lumea cobea mea ?

Pînă și clasicul Alecsandri nu scapă acestei influențe mai cu seamă pînă în 1848, dovadă motivul cavalcadei din byronianul *Mazeppa*, întrucît, scrie poetul român, „Ferice e acela ce-n turburare-i poate / Pe-un cal să se arunce și prin văzduh să-noate" *(O noapte la țară)*. Motivul byronian al furtunii are proveniență sigură, pentru că la poetul englez Lara dar și Corsarul fusese, paralel stihiilor, „sălbatec spirit, fără maluri," ce „se contopea cu vuietul din valuri" (trad. ns.). Corespondența se dezvoltă și mai amplu în *Cîntul III (The Corsair*, G.-G. Byron, *The Poetical Works*, Oxford, London, 1907). Plutind pe mare încarceratul aventurier asistă la dezlănțuirea furtunii.

Scanned with OKEN Scanner

A patra zi trecu, și-al nopții duh
Furtuni și beznă-amestecă-n văzduh
Sfărmîndu-i somnul. Dar ce sete
Vîrteju-ngemănat în schimb îi dete !
Cum s-ar fi dus, de patimă dement,
În urletul acestui element !
O, cît de mult atunci, în alte vremuri,
El îndrăgise-al valului cutremur,
Viteza lui sălbatecă ! Acum
Nu-l mai putea atinge nicidecum,
Și al furtunii glas tuna în van
Pe veșnic nesupusul ocean ;
Și uraganu-n jurul lui cînta,
Și fulgerul cu norii-amesteca !

(Trad. ns.)

(„The fourth day roll'd along, and with the night / Came storm and darkness in their mingling might" etc.). În *Așteptarea,* lui Alecsandri îi plăcuse să se vadă „pe malul mării de spume-albită / Ce-nalță gemet îngrozitor". *Pe malul mării* (1846) este integral-byronian

Atunci cînd spaima crudă fiori suflă prin lume,
Cînd tunetul se poartă vuind din loc în loc,
Cînd marea frămîntată s-acopere de spume
Și norii ca talazuri arunc spume de foc,

Îmi place a sta singur pe-o stîncă dărîmată,
S-aud pe maluri vînturi cu groază șuierînd,
Să văd pe-ntinsul negru furtuna întărtată
Și cerul fulgerînd.

Simbolul furtunii este interior la tînărul Eminescu, justițiar la Goga *(Rugăciune).*

În ce privește tipologia damnatului nu este o noutate configurarea hugolian-shakespearian-byronianâ a lui Despot. Prigonit de „destin", el cucerește „partea celui ce știe-a zice, *Vreu !*", supraom „nobil prin avîntul sufletului". Misterios aventurier, el declamă precum Corsarul și Childe Harold ;

Scanned with OKEN Scanner

Eu sînt în voia soartei un vecinic călător,
Atras în calea-mi lungă de-un tainic viitor,
Purtat printre popoare din ţărmuri depărtate,
Trecut cu spada-n mînă prin lupte încruntate.

Exotismul byronian preluat de Hugo se va afla la Alecsandri atît în *Lăcrămioare*, cît şi în monologurile lui Despot, repovestite de Ana :

Ne-a spus de ţărmuri scăldate-n aer cald,
Ce sînt cu drag încinse de-o mare de smarald,
Ce au fructe de aur, şi zile-n veci frumoase,
Şi nopţi de încîntare ca ziua luminoase.

Seria completărilor pe marginea studiului Ilenei Verzea ar mai putea cuprinde precizarea teoretică a surselor byronismului eminescian, aflat la intersectarea izvoarelor culturale, pentru că în *Lumea...* Schopenhauer ilustra voinţa de a trăi prin *Manfred*, scepticismul ironic prin *Don Juan*, tragicul existenţial prin *Cain* şi fuziunea cosmică prin *Childe-Harold*. Altă cale de acces, cursurile lui Dühring vorbeau despre pesimismul european apelînd la acelaşi Byron din care traducerile germane erau numeroase, şi oricum mai bune decît cele franceze ale lui Pichot şi Laroche. Cît priveşte tipologia byroniană, ea nu se reduce în cazul lui Eminescu la Ştefăniţă, ci migrează în toate proiectele dramatice, în „sălbăticia“ lui Decebal şi în dedublarea satanicului Lăpuşneanu.

În ce-l priveşte pe Macedonski, afirmă Ileana Verzea, identificarea sa interioară cu poetul englez înlătură analogiile tipologiei (p. 203). Dar iată că Saul, eroul biblic din drama cu acelaşi titlu, este cum nu se poate mai byronian în sens demonic. Dovadă replica lui Avram :

În Saul e o fiară sălbatecă, grozavă,
Şi inima lui este o cupă cu otravă.
Sub zîmbetul blîndeţii se-ascunde un demon...
Nu este Saul, rege. — Satana e pe tron.

Eroul însuşi se declară „întruparea / Tartarului“ şi se decide pentru un pact infernal. Damnat, Saul se află în „umbra răzbunării“ lui Iehova, împrăştiind aceleaşi maledicţii asupra celor dragi lui, temă prin excelenţă byroniană din *Lara*, de pildă. Eroul lui Macedonski enun-

Scanned with OKEN Scanner

ță : „Speranța vieții sale-oricine-a pus-o-n mine, / Plătit a fost prin ură, durere și rușine".

În concluzie, așa cum și aceste argumente menite a completa diacronia succesului lui Byron o probează, se poate afirma că influența acestuia a marcat fără excepție pe toți poeții români ai secolului trecut, altfel spus, romantismului românesc. [435]

O altfel de verificare, sincronică, a acestei afirmații a constituit-o studiul formelor byroniene (fără pretenția exhaustivului) care fixează materia imaginară a poeziei noastre, în *Aventura lui George Gordon Byron (ed. cit.)*. Cele două coordonate tematice, eroul damnat în ipostaza fantastică a strigoiului, istorică, a uzurpatorului de coroană în drama romantică, și creatoare, a geniului și a poetului, coexistă în acest studiu cu exotismul văzut în motivul Veneției, al Italiei, al mării sudice și al Eladei moderne. Firește, alte motive pot completa această cercetare. Sfîrșitul cosmic, de pildă, fusese orchestrat de Byron în prestigiosul său poem, *Darkness,* cu surse desigur biblice. Ecouri în bună măsură preromantice, chiar ossianești, ca o odă ruinelor există în *Elegy on Newstead Abbey*, iar motivul iubitei moarte în *As you art dead, as young and fair*. Clamarea morții în decor stîncos, colosal din *Manfred* avusese și la noi audiență certă, dovadă universul și tonul tragic al lui Andrei Mureșanu la Eminescu. La Byron „sterpul suflet" al eroului invocă „piscuri înghețate" și „avalanșe" cu ruga de a-l primi „în adînc de munți" ; ecouri directe se pot afla în *Geniul abisului,* unde Radu Ionescu descoperă „În noaptea neguroasă abisul de oroare / Și moartea-n el rîzînd". Monologuri cosmice pe tema aneantizării sînt frecvente la I. Catina ; „Izbește sînul ăsta ! O, soartă ne-mpăcată !", la Bolliac în *The Spleen,* în poemul eminescian citat și în atîtea altele, ba chiar, cu același stil manfredian, în *Izgonirea lui Prometeu.*

Dar cele două lucrări recente stau la dispoziția cititorului, ceea ce înlătură necesitatea dezvoltărilor analitice privind byronismul românesc.

Hugo și **Lamartine** constituie un argument al integrării romantismului francez în poezia română a secolului trecut,

de care s-a ocupat N.I. Apostolescu în *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine* (Paris, 1909) și Ch. Drouhet în *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi* („Cultura Națională", 1924). Deși cei doi lirici pe care încă Goethe îi alătura în 1827 în *Convorbirile* sale *(ed. cit.*, p. 196) exprimă eterogenia romantică, primul tribun justițiar și vizionar, cel de al doilea un elegiac tandru, receptarea lor românească a fost concomitentă. Mitul existenței lor revoluționare constituise un ferment suplimentar al „succesului", iar circulația timpurie în Principate a revistelor *Muse française* și *Mercure de France* a impus prestigiul timpuriu al celor două nume. Așa se face că primele volume hugoliene, *Odes et Ballades, Les Feuilles d'automne,* iar în cazul lui Lamartine, *Premières Méditations poétiques* au cunoscut difuziuni considerabile în limba originalului, mult înaintea traducerilor lui C. Negruzzi și, respectiv, Heliade. În mod paradoxal, inițiativa traducătorilor a fost, la rîndu-i, polemică și patriotică, urmărind să demonstreze „mlădierea limbei", cum afirma în elogiul tălmăcirilor heliadești din Lamartine, C. Negruzzi (apud G. Ivașcu, p. 634).

Teoria și practica dramaturgică a lui Victor Hugo a părut primordială romanticilor noștri prin sinteza grotescului cu sublimul, cum s-a arătat în cap. *Shakespeare*. Autorul lui *Angelo* și al lui *Hernani* este în ochii lui Bolliac un model romantic fascinant. Viziunea va fi împărtășită de întregul secol XIX pînă la Caragiale care-l va dezavua, considerîndu-l „product tipic al unei școale literare, pe care pentru teatru n-o mai poate scăpa de părăsire și uitare nici chiar talentul retoric și frumusețile stilistice ale unui V. Hugo", învinuit pentru „lirismul trandafiriu, insuportabil pînă la urma urmelor pentru publicul modern". [436]

Pînă atunci însă culminația filohugoliană aparține deceniului patru prin Bolliac, același receptor patetic al ideilor romantice. El prospectează viitorul teatrului național sub zodii hugoliene, regretînd că în 1837 acesta nu poate încă „reprezenta un romantism ca al lui Hugo", întrunind eterogenia enunțată, „mai multe vițiuri decît virtuți în istoria omului", „monstruozitatea gîzilor", „di-

formităţi", „infernalul", „crima". Egalul lui Hugo se bănuieşte a fi iarăşi Shakespeare, de vreme ce, exclamă Bolliac, „Cît de bine a cunoscut omenirea autorul lui *Angelo* !" (apud G. Ivaşcu, p. 220—221). Făcînd o trecere în revistă a teoreticienilor romantici, Radu Ionescu menţionează explicit rolul prefeţei la *Cromwell* care a descoperit dualismul uman, „îndoita lui natură cerească şi pămînteană, sublimă şi grotescă", aparţinînd „frumosului şi urîtului, sub forma shakespeariană sau romantică, singura ce se poate numi dramă pentru d. V. Hugo" *(ed. cit.*, p. 396).

Hugo, cel ce identificase libertatea socială cu aceea a artei, crease eroul romantic grefat la noi pe trunchiul shakespearian cu răsaduri byroniene. Eroul disprețuit pentru extracţia umilă precum Ruy-Blas, falsul bandit Hernani sau aventurierul Fabiano Fabiani iubit de Maria Tudor, rămîn pentru romanticii noştri prototipul pasiunii şi al elocvenţei lirice. Astfel se conturează Ruy-Blas în replica îndrăgostitei regine spaniole cu ascendent sigur asupra lui Hasdeu în *Răzvan şi Vidra*.

D'abord je t'ai vu bon, et puis je te vois grand.
Mon dieu ! c'est à cela qu'une femme se prend !

. . . . . .

O, César ! un esprit sublime est dans la tête.
Sois fier, car le génie est ta couronne à toi !

Tot ca în drama hasdeiană „banditul" Hernani o cheamă pe Dona Sol să-l urmeze în codru („dans ses forêts, dans ses hautes montagnes"), spre a împărtăşi destinul proscrişilor „en dehor du monde et de la loi". Ecouri liricizate există la Eminescu în *Diamantul Nordului* unde Cavalerul rătăcitor aduce alesei sale nestemata simbolică, sau în *Dona Sol,* romanţă a iubirii nostalgice intonată „În umbră-adîncă de păduri", „Cînd luna trece în uimire / Spre-a face-al mărilor ocol". Tipologia lui Hugo nu se poate despărţi de monologurile lui Răzvan şi Despot. Se poate spune chiar că ambii eroi români gîndesc shakespearian în tirade hugoliene. Conturul este al supraomului damnat de eul infernal-byronian şi de

Scanned with OKEN Scanner

adversitățile destinului, întrucît Hernani se definise în fața Donei Sol drept

Agent aveugle et sourd de mystères funebres !
Une âme du malheure faite avec des ténèbres !
Ou vais-je ? je ne sais. Mai je me sens poussé
D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.
Je descens, je descens et jamais ne m'arrête.
Si parfois, haletant, j'ose tourner ma tête,
Une voix me dit ; Marche ! et l'abîme est profond,
Et de flamme et de sang je le vois rouge au fond.
Tout se brise, tout meurt. Malheur à qui me touche !

Căderea, abisul infernal ce urmează ascensiunii titanice, aceleași și în monologul lui Despot din *Actul V*, damnarea proprie iradiată byronian, cum o aflăm și la Hasdeu, se arată astfel a fi componente hugoliene. Cu surprindere aflăm tot în *Hernani* un alt posibil model al monologurilor patriotice din dramele noastre ; e vorba de invocarea lui Don Carlos adresată fantomei lui Charlemagne, ceea ce poate sugera fie și tangențe cu *Umbra lui Mircea*.

Charlemagne este ici ! Comment, sépulcre sombre,
Peux-tu sans éclater contenir une si grande ombre ?
. . . . . .

Verse-moi dans le coeur, du fond de ce tombeau
Quelque chose de grand, de sublime, de beau !

Maria Tudor, piesă hugoliană tradusă în 1837 de C. Negruzzi, și în care pasiunea reginei pentru Fabiani o face să nesocotească datoriile tronului, își află ecoul în sonetul eminescian cu același titlu. Surprinsă în plină criză, aceea de a afla un Fabiani trădător în iubire, regina are măreția romantică a patimilor și crimelor : „Căci știi din lorzii junghiați a face / Lui Fabiano a mărirei scară. // Tu ești regină și astfel îți place / Cine te vede, slab obraz de ceară, / Știind furtuna vieții tale — tace". Eroii lui Hugo, purtători ai excesului pasional și ai emoționalismului romantic desăvîrșesc propensiunea dramei naționale spre tipologia damnatului, fapt remarcat în cazul lui *Despot-vodă* atît de N. I. Apostolescu, cît și de Ch. Drou-

Scanned with OKEN Scanner

het în lucrările citate. Alături de această probă se situează atîtea alte personaje configurate în cap. *Shakespeare*; monologul unor asemenea eroi poartă tiparul stilistic hugolian, constînd, cf. formulării lui Călinescu ,în „marele patos poetic, beția lirică și retorică" *(Istoria,* p. 281).

Dar, inițiator teoretic și practic al dramei romantice, Hugo va mai reprezenta pentru romantismul românesc Eroul ca Poet-Profet, cel ce după privilegiul de șef al școlii romantice franceze cîștigat la bătălia lui *Hernani,* se aruncă în vîltoarea luptelor revoluționare. Exilul său, acela al titanului de la Guernesey care contemplă oceanul în furtună ca un alt Napoleon, trebuie să se fi impus cu siguranță subconștientului romantic. Dezlănțuirea lui justițiară împotriva „micului" Napoleon și teribilul volum *Les Châtiments,* relevările vizionare din *Contemplations,* cîntecele Comunei de după întoarcere conduc viața poetului spre încheierea apoteotică. La bătrînețe Hugo este vizionarul mistic ce descoperă unitatea magică a universului, dar nu mai puțin „ecoul sonor" al Revoluției, două ipostaze deloc contradictorii ale vremii. Părinte al poeziei mesianice și umanitare, receptat la noi pînă la *Sămănătorul* și O. Goga, Hugo se proclamă creator al stilului romantic printr-o revoluție paralelă celei sociale; „Am dărîmat întreaga Bastilie de rime". Un poem din *Contemplations, Răspuns la un act de acuzare,* reprezintă o vestejire a ierarhiei monarhice reflectată în limbaj pe vremea cînd „Noblețea și norodul se despărțeau în două; / Și limba era statul pîn-la optzeci și nouă".[437] Cuvintele plebee disprețuite de Racine sînt repuse în drepturi de poetul care ca „un teribil vînt revoluționar, / A pus bonetul roșu pe vechiul dicționar", el, un Danton și un Robespierre totodată. Acest limbaj total cuprinzînd în cele din urmă Logosul divin are menirea de a răscumpăra injustiția socială. Epoca sa este aceea în care „muza reapare, în jurul ei ne strînge, / Pe omenești mizerii începe iar a plînge, / Lovește-alină, merge-n nadir dinspre zenit, / Și peste frunți și-aprinde tot zboru-i strălucit / Vîrtej și liră, viscol de splendide scîntei / Iar peste mii de aripi, milioane ochii ei". În mod firesc, romantismul

nostru, militant și social prin excelență, l-a integrat pe Hugo în virtutea ambelor principii ; conștientizată, ideea va apărea la urmașii pașoptiștilor, identic formulată, oricît s-ar părea de incredibil, și de T. Maiorescu, adversar al politicului, și de C. Dobrogeanu-Gherea, partizanul tendinței. După cel dintîi, Hugo reprezintă „dezrobirea spiritelor de sub jugul clasic și de sub jugul politic, emoțiunea măririlor și căderilor istoriei, lupta celor mizeri și săraci în contra celor preaputernici" *(Critice,* II, *ed. cit.*, p. 209). Cel de al doilea îl definea pe poetul francez drept „cel mai mare", nefăcînd parte dintre aceia „cărora le sînt indiferente idealurile sociale, luptele sociale. Ca deputat, continua criticul, ca membru al camerelor constitutive după revoluția de la 1848, ca senator, dar mai ales ca poet, el a fost în avangardă" *(Studii critice,* I, *ed. cit.*, p. 393). Eminescu, cel ce spre deosebire de Caragiale mai recomanda „Junimii" modelul dramelor hugoliene, îl consideră pe poetul francez „bard al libertății", evocator al istoriei „cu contururi mari, gigantice", cum el însuși avea să realizeze în *Memento mori.* (M. Eminescu, *op. cit.*, p. 148). Umanitarismul vag, utopic în spiritul teoriilor lui Fourier, compasiunea pentru muncitor, femeia căzută, coexista cu sacerdoțiul poetului asumat de Hugo. Fiind în ochii romanticilor noștri geniu ca Shakespeare, el mai are apanajul viziunilor epocii despre viitorul de dreptate socială, „singurul din poeții veacului, cum scrie Bolliac, care visează raiul pe pămînt" (apud G. Ivașcu, p. 219—220). Tot cu „marele geniu Shakespeare" îl compara și G. Barițiu, numindu-l clasic, în sensul exemplarității și a coeziunii interne a operei *(ibidem,* p. 268—269). În *Originile...* lui Paul Cornea (nota la V. Hugo, p. 688—690) se reproduce oda lui M. A. Carradini adresată poetului francez, „maître suprême" ; în ea poetul român își recunoștea decizia sa de a sosi la Paris numai spre a-și contempla idolul. Același cult al generației pașoptiste îl mărturisește scrisoarea Hermionei Asachi-Quinet, care, înfiorată de emoție la vederea scrisului hugolian, scrie ; „tant de gloire et de génie sont inséparables de la bonté".[438] Comentînd *Ruy-Blas,* Eminescu făcea și el elogiul „genialului poet francez" *(Ibidem,* p. 201). Calitatea de model romantic, adversar în-

vingător al bastionului clasic, apare frecvent în textele noastre atît partizane (Bolliac), cît și opozante, ca Odobescu. Enumerînd „lumi întregi de poezie", care „rebeli", anihilează „regulele domnului Boileau", Bolliac îl așează pe Hugo între cei „care vor trăi... fără regule", adică Shakespeare, Ossian, „verseturile epopeii evreiești și toate epopeele ce se descoperă din zi în zi de exploratorii tezaurelor intelectuali..." (*op. cit.*, p. 364—365). Dialogînd cu Bolliac în *Foaia*... sa transilvană, G. Bariţiu deplînge și el „căile rătăcite" patronate de Boileau, dar depășite de „școala romanticismului" cu o enumerare din care nu lipsește același Hugo (*Ibidem*, p. 270). Pînă și Odobescu îl așează pe Hugo alături de Shakespare și Byron, „adevărații părinți ai literaturii romantice" (*ibidem*, p. 486).

Din opera poetică propriu-zisă, lirismul pașoptiștilor se arată receptiv mai cu seamă la pitorescul *Odelor, Baladelor, Orientalelor* și la revolta explozivă din prefața volumului *Les feuilles d'automne*, în care se clama vulcanul revoluțiilor europene, „ces gloireux changements d'âge de la humanité" (V. Hugo, *Oeuvres poétiques complètes*, J. J. Pauvert, Paris, 1961, p. 133). E adevărat că primele volume hugoliene, inclusiv *Voci interioare* (1837), hotar, acesta, al panteismului liric, puteau servi drept îndreptar al temelor romantice și al atitudinilor fundamentale ; elogiul byronian al lumii orientale cu pasiuni fatale, picturalul uneori parnasian, opulența materiei și fascinația senzorialității, ode arzătoare la adresa lui Napoleon I, clamarea sacerdoțiului pe care Poetul și-l asumă. Cel mai reprezentativ pentru această etapă a receptării hugoliene, V. Alecsandri, va rata tocmai viziunile exotice și eroice marcate de această influență. Ideea transpare chiar și din monografia, aplicată, dar lipsită de aripi, a lui Drouhet. *Orientalele* stimulează *Bosforul, Păscarul Bosforului, El-Rbaa ; Legenda secolelor, Legendele (Grui-Sînger, Dumbrava Roșie, Dan, căpitan de plai)* cărora Drouhet le află corespondențe în *Sultan Mourad, Aymerillot, Eviradnus*. Consecințele stilistice ale influenței vor fi notificate în urma lui Drouhet, de Călinescu, întrucît, afirmă ultimul istoric literar, Alecsandri „a prins cu ușurință mecanica hugoliană fără a pătrunde în sub-

Scanned with OKEN Scanner

tilitățile ei" G. Călinescu, *(ibidem,* p. 271). Comparatistul predecesor enumerase cu justețe procedee hugoliene precum epitetizarea eroilor în *Dumbrava Roșie* (purtînd desigur pecete homerică), metafora animalieră, simetria antitetică, repetiția, enumerarea, un retorism abundent, existent desigur la Hugo, dar care la Alecsandri apare lipsit de răsucirea imprevizibilă a imaginilor hugoliene. Tot Drouhet notase, lucru valabil pentru întreaga epocă de pînă în 1870, opacitatea lui Alecsandri la „maniera a doua a lui Hugo, viziunile sale întunecate și sumbre" *(op. cit.,* p. 95). Dintre contemporanii poetului de la Mircești, Bolliac se face emulul muzei umanitar-justițiare, un Vates al românilor, „advocat a orice drept călcat", pe cînd Hugo declarase : „J'ai dans le livre avec le drame, en prose, en vers, / Plaidé pour les petits et pour les misérables". Nu altfel decît ferventul pașoptist gîndea foarte tînărul Eminescu, visînd să fie „bardul" mulțimilor, „sorbit" din rîndul lor. Într-un cuvînt, din reala complexitate a operei, hugoliene, lirismul și gîndirea teoretică românească de început a extras cele cîteva scheme și tipare curente ale poeticii în vigoare. Nu întîmplător, prin urmare, ceea ce va prețui un Jean-Pierre Richard în poezia tîrzie a lui Hugo, haosul ca spațiu primordial, principiul fragmentului, „monstrul preuman", hidra, umbra, noaptea, lava, universul osmozelor organice, va ieși din sfera receptării românești a secolului trecut.[439] Fapt simptomatic, în 1843. cînd poetul francez scrisese *Les Lumières et les Ombres,* în care figura *Tristețea lui Olympio,* lumea amintirilor, „Stînci aspre și profunde, și codri cu foșniri" (trad. cit.), C. Negruzzi traducea *Baladele* cu naivele lor orchestrații. Adevărat că singurul poet care putea să intuiască ceea ce astăzi descoperă Richard, era tot Eminescu. Materialitatea cosmosului hugolian, „gotismul" acestuia se manifestau în cîteva viziuni congenere celor eminesciene, ca de pildă, imaginea domului uranic din *Asfințituri,* „imensa norilor clădire" sau „Sus un palat se-nalță. În aer toate fug. / Nori lungi spăimîntătoarea clădire o distrug, / Și-n vrafuri de ruini o-ngroapă". Pădurea fantastică hugoliană, apropiată de cea germană, are „zeci de himere stranii", „Strîngînd în gheare noduri de arbore vînjos" *(Lui Albert Dürer);* ea mărește

Scanned with OKEN Scanner

melancolia copilului zănatec pe care „Cu cartea prin pădure-l duc pașii visători“ *(Ce se întîmpla la Feuillantine prin 1813)*. Oceanul, „negrul talaz“, „visarea-i cumplită și adîncă“, „aceiași vulturi peste / Nemărginitul ocean“ *(Intreaga lîră)*, abisul cosmic străbătut în cădere de Satan *(Fin de Satan)*, vocea neființei din *Bouche d'ombre* constituiseră neîndoielnic corespondențe. Elogiul Logosului ca divinitate („Căci este verb cuvîntul și Verbul — Dumnezeu“), dar mai ales ca mister și damnare, („Cuvintele bat fruntea cum bate apa-n stei ; / Foiesc și-ntind prin minte, prin gîndurile ei“, fiind „călătorii tainici ai sufletelor noastre“ *(Urmare)*. În mod frapant convergent-eminesciene trebuie să-i fi părut poetului român însuși, *Tristețea lui Olympio* sau *Cuvinte de pe dună* : „Din ce-am iubit, nimica să nu văd nicăieri ? / Treptat în mine seara sapă. / O, lut, ce-nvins de ceață cu piscurile pieri, / Strigoi sînt eu, și tu ești groapă ? // Pe gînduri cad cînd vîntul se vaită-n prăpăd / Și valurile unduiesc sub astre ; / Ci rîde vara, colo-n nisipul mării văd / Ciulini smălțați cu flori albastre“ (Traduceri de Ionel Marinescu, *ed. cit.)*.

Și goticizarea naturii pe care am mai relevat-o ca detaliu ossianesc în poetica preeminescienilor, putea coexista cu viziuni hugoliene în egală măsură. Interesant că în 1842, cînd poetul francez își publică jurnalul de călătorie, *Le Rhin,* evocare a Renaniei cu castelele ei gotice vizitate de fantomele cavalerilor morți, cu peisajele plutind în cețuri (iarăși ossianești), Grigore Alexandrescu își scoate *Memorialul*. Călătoria acestuia împreună cu Ion Ghica spre a vedea mănăstirile de pe Olt se soldează cu viziuni gotice stilizate românești, cu ape ce reflectă „ale turnurilor umbre“, cu fantome regale sugerînd amintirile de „mari veacuri“. Inexistența arhitecturii gotice o deplîngea și Bolliac în urma călătoriei sale arheologice, aflînd în cadrul montan carpatin fundalul ideal pentru volumele transcendente ale unor asemenea forme.

O probă a unei certe influențe hugoliene ilustrînd ipostaza umanitar-militantă a romantismului nostru, este cariera poemului *Pour les pauvres* din *Les feuilles d'au-*

Scanned with OKEN Scanner

tomne (1831). Aici viziunea antitetică hugoliană frecventă pînă și la Goga *(Clăcașii)* înregistrează opulența sălii de bal în fața ostracizatului paria.

Dans vos fêtes d'hiver, riches, hereux du monde,
Quand le bal tournoyant de ses feux vous inonde,
Quand partout a l'entour de vos pas vous voyez
Briller et rayonner cristaux, miroirs, balustres
Candélabres ardents, cercle étoilé des lustres,
Et la danse, et la joie au front des convié ;

Tandis qu'un timbre d'or sonnant dans vos demeures
Vous change en joyeux chant la voix grave des heures,
Oh ! Songez-vous parfois, que, de faim dévoré,
Peut-être un indigent dans les carrefours sombres
S'arrête, et voit danser vos lumineuses ombres
Aux vitres du salon doré ?

Cele două traduceri românești, una a lui Catina, cealaltă a lui C. Stamati, demonstrează actualitatea temei în condițiile polarizării claselor înainte și după 1848. Traducerea lui Catina din *Curierul* (1846) frapează printr-un stil neologistic à la Heliade.

În sărbători de iarnă, avuți, ferici ai lumei,
Cînd balu-n foc rotește și c-aburarea spumei
Vă-ncinge în tot pasul și voi veseli vedeți —
Lucind în mii de raze cristal, oglinzi, coloane,
Arzînde candelabre, ca cercuri diafane
Și dantul bucuriei pe fruntea de oaspeți,

Pe cînd răsună timbrul aureu în palate
Și schimbă-n dulci armonii trist orele ce bate,
O ! Vă gîndiți atuncea că foamea-a leșinat
Pe cerșetor ce trece-n răspîntia cea neagră
Ș-oprit vede că dantă pe geamuri o-umbră vagă
Într-un salon bogat.

Spre deosebire însă de poemul original care implora mila bogaților, poetul român se arată mai radical, insinuînd amenințări subterane : „Bogați ce-n voluptate dormiți. — Vă așteptați ! / De nu vreți să vă smulgă aceste bunuri toate / Din ăst prisos ce-acuma v-ațintă de de-

Scanned with OKEN Scanner

parte, / Fiți milostivi și dați!“ Deși n-o putem data, traducerea lui Stamati din *Muza românească* (1868), pare lucrată de Conachi : „Cînd iarna petreceți bine, voi, avuților slăviți, / Cînd dați baluri strălucite, mii de lumini aprinzînd, / Cînd în a voastre palaturi cu îngîmfare priviți, / Cristaluri, oglinzi, faiansuri, rază de foc slobozind, / Policandre și lampe ca cometii arzători ? / Și pe-a salelor parcheturi sprintenii dănțuitori //. Cînd un sunet ca de aur vă vestește mîngîios / A oarelor răsunare ce trec făr'să le simțiți, / Ah ! gîndiți macar o dată la saracul stremțuros, / Ce poate la poarta voastră, cu ochi plînși și oviliți, / Au stătut ca să privească al vostru strălucit trai / Prin largele voastre geamuri, ca la suflete în rai“. Obsesia acestui poem trece la Bolliac în structurile din *Carnavalul* și *Smaranda*, sursa hugoliană fiind notificată și de Paul Cornea. Tabloul IV din cel dintîi poem figurează belșugul prin efectul strălucirii minerale : „mese încărcate / D-argint, de porțelanuri, cristale tot săpate / C-un viu foc luminos“. Întrebarea retorică și antiteza vin din Hugo : „Atunci, atunci gîndit-ați că lîngă casa voastră / Este-o căsuță veche și spartă, mică, proastă“ ; Smaranda contemplă și ea „balul cel mascat / Cu lucii candelabre, împrăștiate stele, / Și umbrele de geamuri rîzînd neîncetat“. Ceva din antiteza lui Hugo dintre reverberația luminoasă a balului și bezna casei sărace supraviețuiește și în *Împărat și proletar*, fiind vorba de „scunda tavernă mohorîtă, / Unde pătrunde ziua printre ferești murdare“ adăpostind „Copii săraci și sceptici ai plebei proletare“. Unul dintre aceștia evocă luxul sfidător al celor pentru care „Trec zilele voioase și orele surîd“ ; ordinea firească a vieții se inversează prin lumina risipită nocturn : „Ei fac din noapte ziuă ș-a zilei ochi închid.“ G. Călinescu notase chiar caracterul hugolian al poeziei sociale eminesciene, „colorată, monologică, inventivă în expresie“ *(op. cit.*, I, p. 393). Tema femeii pierdute are aceeași proveniență. Faptul că Eminescu trancende schema din *Pour les Pauvres* prin aceea că Cezarul devine spiritul contemplativ, iar muncitorul, exponent al voinței de a trăi manifestat prin acțiune, nu este decît semnul personalității poetice autentice. Cu toate acestea, și în celebrul poem nucleul este de aceeași proveniență. Stilul hu-

Scanned with OKEN Scanner

golian în care Richard vedea întruchiparea principiului polarității, participă la antiteza violentă, pe care T. Maiorescu i-o reproșase tînărului Eminescu.[440] Muncitorul sau muncitoarea în fața luxului din sala de bal vor mai reveni în *Ocnele* lui Macedonski, în poeme bacoviene sociale, în „liturghia bogăției" sfidînd pe „cei căzniți, urîți și goi" din *Caligula* lui Arghezi, marcînd filonul poeziei umanitare românești prin muza rebelă a lui Hugo. Astăzi Adrian Păunescu este un hugolian.

•

De mirare că în privința lui Lamartine, ca și în aceea a lui Hugo unde drumul e atît de defrișat, nu ne bucurăm încă de o monografie asupra „succesului" notoriu în secolul trecut. Articolele Angelei Ion, ale lui Marin Bucur și Paul Cornea (*Le Livre du Centenaire*, Paris, 1971), și acela esențial al ultimului, *Lamartine în România, mirajul operei și mitul personalității* (*Oamenii începutului de drum*, ed. cit.) sînt etape pregătitoare ale sintezei așteptate. Dar reperele critice este drept să fie îmbogățite prin excursul comparatist călinescian din *Istoria* sa, trecînd prin paginile dedicate lui Mumuleanu, Cîrlova, Heliade, Gr. Alexandrescu („cea mai puternică expresie a lamartinismului" p. 149); la fel în cazul *Romantismului românesc* al lui D. Popovici, ca și în lucrarea aceluiași, *Ideologia literară a lui Ion Heliade-Rădulescu* (vol. II și III din *Studii literare*, ed. Ioana Em. Petrescu, Ed. „Dacia"); se mai adaugă seriei *Preromantismul românesc* de Mircea Anghelescu (Ed. „Minerva", 1971) și, mai puțin convingător, studiile citate ale lui Apostolescu și Drouhet. Studiul lui Paul Cornea trasează jaloanele fundamentale marcînd etapele lamartinismului nostru, *mirajul lirismului* (1830—1848), corespunzînd unui sentimentalism mai curînd preromantic existent in nuce, *puterea de seducție a personalității* (1848—1860) și, inerent, *degradarea mitului* (de la 1860 încolo). Tiparul influenței formale aflat în „alexandrinul românesc" coexistă cu „spiritul lamartinian" al viziunilor poetice intrate „într-un dialog fertil cu sensibilitatea românească în chiar momentul istoric al desfacerii din atmosfera veacului fanariot și a căutării febrile de noi forme a expresiei",

Scanned with OKEN Scanner

(p. 293). Tot același autor invocă argumentul convingător al traducerilor masive realizate discutabil de Heliade, cît și elogiile generației noastre romantice la adresa acestui, la un moment dat, spirit tutelar al Revoluției europene. Singura noastră rezervă se referă la datarea categorică a degringoladei emițătorului prin 1860. Este epoca în care Macedonski își realizează traducerile, cele mai bune dealtfel, din *Lacul* și *Le Vallon ;* în *Literatorul* ca și în *Convorbiri,* pînă și în *Semănătorul* continuă să apară, în revista din urmă trecînd de limita centenară, numeroase traduceri. (În 1858 cultul părea extrem de consolidat, de vreme ce poligraful reprezentativ pentru mentalitatea estetică, C. D. Aricescu, intona în volumașul său *Ută preîmblare*... oda, „A ! Poetul Lamartine, / Preot al divinității, este un profet divin", citînd apoi, ca Ezra Pound, versuri în franceză ale celui dintîi. („Fleurs, rochers, forêts, solitudes si chères..."). Apărut tot în 1860, *Un boem român* (ed. cit.) inserează o configurare a poeziei lui Bolintineanu cu termenul de referință continuu în meditația lamartiniană. Încîntarea lui Pantazi Ghica în fața acestei poezii traduce o receptare tipic emoționalistă. Poezia ideală a lui Lamartine va fi „înaltă, suavă, dulce", filosofia ei ținînd „de simțimînt și imaginațiune", de „cîntece armonioase (care) răpun inima și gîndirea", într-un „vis melancolic", de „pasiune". *Lacul* este „fără comparare în lume" (cap. XV).

Asemenea receptare a lamartinismului proprie romantismului nostru exclude, vorba lui Călinescu, „amestecul de gotic și serafic", „viziunile cosmogonice" *(Istoria...,* p. 125, 418), selectînd duioșia reveriei melancolice. Acest model al polului astenic al lirismului coexistă cu acela major, tutelat de Byron și Hugo, Lamartine însuși sucombînd în fața satanismului contagios al poetului englez în *L'homme.* Conștientă de coexistența divergentă a modelelor, epoca dezavuează imitația prin glasul lui C. A. Rosetti, parodiind poeții aparținînd celor două tabere : „Eu Byron și tu Lamartine, / Al meu iadul și-al tău cerul" (apud G. Ivașcu, p. 506). Aceeași fusese și intenția lui Heliade care, optînd pentru Hugo după 1848, reproducea totuși în *Curierul* fiziologia pamfletară a lui Texier,

Scanned with OKEN Scanner

Poetul lamartinean (1845). Așa se face că acest, cel mai contestat astăzi romantic francez (alături de Musset), a răspuns perfect structurii estetice românești prerevoluționare. Un prim criteriu putea fi în aceste decenii cu conștiință artistică nebuloasă formula unui *diletantism superior*, cf. căruia poetul francez se declara „un curieux de littérature" privind poezia ca pe o aventură fericită deși incidentală, și nu un travaliu continuu, concepția contemporanului său Hugo. Lucid și exigent, Lamartine își mărturisește erorile, limitele estetice, faliile (A. de Lamartine, *Premiéres Meditations poétiques*, Paris, Hachette, 1891, *Préface*, p. XIX). Asemenea confesiuni puteau conduce în cazul celor tentați de muze la ideea extrem de potrivită momentului românesc că poet poate deveni oricine, cu condiția să aibă o inimă sensibilă și o biografie „cu patimi", așa cum o avusese amantul Elvirei. În acest fel emoționalismul romantic profesat explicit și implicit de Lamartine i-a îndreptățit succesul total, întîi în fața literaților noștri, apoi difuzat atît de tiranic încît orice fată „educată" de pe la 1850 trebuia să știe *Lacul* pe de rost. Prefețele poetului francez constituiră pledoarii pentru poezia de sentiment, descoperirea sa, cînd „lira" este alcătuită din „fibrele inimii omenești" (p. IX). Geneza poeziei presupune reveria inspirată, extazul, religios, haosul afectiv, defularea unei inimi „legănată de plîns", cu alte cuvinte tocmai ceea ce înțelegea opinia curentă, emoționalistă și ea, prin poezie. Evocînd asemenea transă, Lamartine însuși enumeră : „C'etait de l'amour et de la réligion, des pressentiments de la vie future, délicieux et tristes comme elle, des extases et des découragements, des horizons de lumière et des abîmes des ténèbres, de la joie et des larmes, de l'avenir et du désespoir" (p. XXXII). Reacția cititorului, sconta poetul *Meditațiilor*, urma să cuprindă „suspine drept ecouri și lacrimi drept aplauze". (p. XVII). *Clasicitatea* formei lamartiniene, pe care o enunță cel dintîi surprinzător de tînărul Hugo (la *18* ani !) nu putu decît să stimuleze receptarea românească, formată la școala lui Homer, Virgiliu, Corneille și Boileau. (Enunțul hugolian despre Lamartine, „un classique parmi les romantiques", alături de caracterizarea inspirată și ea, a unui Chénier, „romantic printre

Scanned with OKEN Scanner

clasici", se află într-un articol scris în 1820, cuprins în *Littérature et philosophie,* Hetzel, 1834, p. 59). Într-adevăr, retorica lamartiniană cu nuclee-alegorii mitologice, precizări narative, aforisme, nu înregistra acea ruptură interioară evidentă în cele mai bune poeme hugoliene. Poetul însuşi îşi preciza augurii clasici (Homer, Virgiliu Racine, Voltaire), alături de preromanticii de Staël, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, sau de modelele secolului, Dante, Petrarca, Milton, *Biblia,* Byron. O menţiune specială a influenţei ossianice, alt punct de contact cu poetica romantismului nostru timpuriu, fusese certificată tot de Lamartine, care-i găsea poeziei bardului scoţian mitic „vagul, reveria, aneantizarea în contemplare, (...) melancolia" (*ibidem,* p. XIII).

Panoramicul fluctuant al *Meditaţiilor* cu ceţuri şi nori, rîuri şerpuitoare, săgeţi gotice, stînci şi stejari solitari, „seduce spaţiul", realizînd „o lunecare progresivă", cum zice J.-P. Richard (*op. cit.,* p. 144) evidenţiind doi poli, reveria intimităţii şi corolarul acesteia, aspiraţia spre infinit (p. 151). Simbolurile materne dominante, vîlceaua golful, valea, barca, lacul, conţin ideea morţii ca repaos extatic. Apa domină soporific şi heraclitian acest univers al melancoliei. Motivele amintirii, ale irepresibilei treceri ale iubitei pierdute, ale toamnei, ale înserării străbat universul materiei. Dar acest model al unei lumi romantice cu o istorie începută cu moartea iubitei şi terminată cu acceptarea propriei stingeri, se realizează printr-un discurs de o frazare clasică, dilatînd discursiv viziunile, motivînd trama epică. Tocmai aceste din urmă tipare lamartiniene favorizau „neaşezarea" limbajului nostru poetic de început. Variantele traducerilor din *Lacul* pierd tocmai inefabilul muzical : „Ainsi, toujour poussés vers des nouveau rivages, / Dans la nuit éternelle emportés sans retour...", devine la Heliade „Astfel tot la ţărmuri nouă împinşi calea nencetată, / Duşi către vecinica noapte înapoi făr-a veni" ; la Stamati, şi mai arhaic, „Împinşi făr-încetare spre liniştit limen, / În etern întuneric perim delaolaltă" ; abia la Macedonski apare fluxul liric, „Asfel întotdeauna împinşi către noi maluri, / În noaptea veciniciei tîrîţi făr-a voi, / Ne vom putea

Scanned with OKEN Scanner

noi oare pe ale vîrstei valuri / Să ancorăm o zi ?“ În acest peisaj fluctuant reveria lamartinian-ossianescă presupune sentimentul melancoliei pe care Andrei Pleșu l-a numit „*epifenomen al îndeletnicirii contemplative*“, spațiul născut între două singurătăți ; a celui care contemplă și a spectacolului contemplat“ *(op. cit.,* p. 74). Implicația bachelardiană apare limpede ; dealtfel, o menționează în analiza poetului și Richard. Amplasat, prin urmare, pe o înălțime care-i procură un sentiment monarhic, (deal, munte), sub un stejar în egală măsură ossianesc, eroul liric lamartinian își plimbă privirile „din colină în colină“ asupra fundalului difuz al văii, „Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds“ (*L'isolement).* Cîmpia, dar mai ales valea, „vîlceaua“ realizează „intimizarea spațiului“ (Richard) interferată cu plonjarea într-o altă ordine temporală. E vorba de spațiul ocrotitor al repaosului : izomorfie maternă, insistent configurată de poetul însuși în comentariul său la poemul *Le Vallon,* întrucît vîlceaua descendentă „se creuse entre deux collines brisées, et son embouchure este fermée par les ruines d'un vieux manoir (...) à l'ombre des pans de murs abandonnés“ *(ed. cit.* p. 41). În aceeași vale urmează să se realizeze transferul eului în marele tot, celălalt pol spațial richardian. Geografia lamartiniană mai conține rîul șerpuitor sau idilicul izvor, martor al temporalității revolute, al copilăriei. Reprezentativ pentru motivele lamartinismului prin coincidența cu peisajul românesc împărțit între deal și vale, ritmînd melancolia la care oricum romanticul se arată predispus, acest nucleu formal mai are apanajul concreteții chtoniene, dominantă în poezia noastră de început. Dealtfel, în eseul său recent dedicat acestei pleiade, Eugen Simion notifică incidența lamartinismului la Gr. Alexandrescu, prin „vesela vale lamartiniană“.[441] Tot criticul român afirmă transferul figurii poetului francez devenită „dimensiune a peisajului românesc“ (p. 12—13). Dar acest topos romantic apare mult dincolo de Alexandrescu, la Eminescu și Macedonski, extinzînd în timp cariera formelor lui Lamartine. *Vîlceaua,* titlul traducerii macedonskiene, rămîne simbol matern, „potecă-ngustă șerpuind pe coasta sumbră“. Izvorul somnolent are o dispariție simbolică :

Scanned with OKEN Scanner

„Vai, sorgintea vieții mele s-a scurs tot așa deodată ; / Fără zgomot, fără nume, s-a pierdut neîncetat", insinuînd copilăria cu „dulci cîntece" și „al apelor murmur", tărîmul uitării care stinge „zgomotul deșert al lumii". Sugestia naturii materne priveghind „calea" ce duce „spre mormînt" este și mai explicită la poetul român care invocă „o mumă". Ideea naturii compensatorii, existentă și în *Noaptea de mai*, apare la Macedonski inspirat :

De parfume și de umbră, ea te înconjoară încă ;
Leapădă-te de-oricare simțiminte pămîntești,
Și ascultă, cînd ecoul răsunînd din stînca-n stîncă,
Cînd accentele din corul armoniilor cerești ;

Ziua care se ivește, noaptea care se coboară,
Roua limpede, schinteia, aerul îmbălsămit,
Rîurile-argintuite, raza care te-nfășoară
Te vor face să uiți toate cîte-n lume-ai pătimit !

E drept că omițînd momentul dialectic al chtonianului care se transcende, poezia românească de început a reținut mai ales peisajul văii melancolice. Astfel proceda Cîrlova în *Inserarea :* „trista vale" rimînd funciarmente necesar cu „jale" coexista cu nocturnul „dumbrăvii", cu „o gîrlă" șerpuitoare acompaniată de un „fluier de păstor". Regimul uranian nu-l continuă pe cel terestru, ci apare brusc, prin „Umbra de noapte" conjugată cu frumoasa metaforă „negura mîhnirii". Și la Alexandrescu valea apare ca spațiu descendent al contemplării de pe „dealul depărtat" al „mănăstirii", ruina simbolică autohtonă dizlocînd stînca și stejarul arhetipal-ossianic, spre a sugera vicisitudinile istoriei naționale prin „Mărețul turn, trist martur l-al nostru trist apus". Alteori spațiul văii-vîlcea sau „rîpa" eliberează „chipuri negre" ale nopții între care fantoma lui Mircea cel Bătrîn ; în „peștera adîncă" locuiește un mag, „sfînt pustnic" ; la Drăgășani Alexandrescu contemplă „valea bogată în morminte" răsunînd de „glasul unei ape". Sub glorioasele ruine în vale se află „adîncită" (spațiu matern) memoria etnicității, „gloria străbună și umbra de eroi". Doar două

Scanned with OKEN Scanner

poeme schițează la Alexandrescu interferarea spațiilor simbolice finit-infinit (valea-cer). În *Reveria* „vesela vale" a copilăriei stimulează reveria care „se ațintă pe cer luminat" cu preeminesciene „lumi de lumină" populate de „îngeri ce cînt și ador". Altă „netedă cîmpie" plonjează în „ale lumii margini, hotarele cerești" aducînd invocarea caducității : „O ! Cum vremea și cu moartea cosesc fără încetare !" Dar neavînd vocație cosmică, cf. E. Simion, poetul ancorează în retorism. La G. Crețianu unul din poligrafii epocii, există sugestia unui Vates care pornește din vale spre a urma dialectica transcendenței. („Prin văi și prin dealuri poetul străbate ; / P-un pisc se oprește, în raze scăldat"). În epoca decepționistă valea figurează la minorul N. Schelitti refugiul din fața relelor vieții „l-al naturei piept", accentuînd izomorfia maternă lamartiniană *(Cînd se-nalță luna)*. Veronica Micle, traducătoare și ea din Lamartine spre sfîrșitul secolului, încă o dovadă a vitalității filonului francez, descoperă în valea securizantă a amintirilor, „vremi de farmec pline", îngînate de un „melancolic glas" al undelor care „murmură încet și dulce".

Urmărind mai curînd continuitatea sub stimul lamartinian și nu influența, ancorăm în materia unor poeme eminesciene și macedonskiene. Imaginarul nostru romantic le-a oferit celor doi poeți spațiul sacru al văii lamartiniene divergent față de acela profan al cotidianului. Încă în 1866, folosind stilul interjecțional al lui Alecsandri, Eminescu declamă : „Da ! Da ! Aș fi ferice, de-aș fi încă o dată / În patria-mi iubită, în locul meu natal", evocînd în vers lapidar „A codrului tenebră, poetic labirint", în „melodica șoptire a rîului ce geme". Dar inima înstrăinatului tînjește după valea lamartiniană :

> Aș vrea să văd acuma natala mea vîlcioară
> Scăldată în cristalul pîrăului de-argint

Aflată la poalele muntelui ce-și pierde „a sa frunte în negură și nori", valea eminesciană evocă „zilele copile", spațiul intimității. Un manuscris reluat în *Codru și salon*

Scanned with OKEN Scanner

amplifică acest nucleu în antiteză cu salonul monden. Valea devine aici centrul unor forme circulare descendente :

Colo în depărtare e valea lui natală,
Cu codri plini de umbră, cu rîpe fără fund
Unde izvoară albe murmură cu sfială
Și scapăr-argintie lovindu-se de prund.

Mai departe valea (lamartiniană) capătă atribute atît ideale, materne, de „cuib legănător", cît și sacru-etnice, întrucît aici iubita „cîntă doina dragă". Urmează deschiderea cosmică, a doua volută pe care spațiul văii o faci-litează. Văile lui Macedonski par și mai aproape de Lamartine dar și de Cîrlova : „Îmi place către seară, prin selbea-ntunecoasă, / Să șed lîngă un arbor, să cînt și să privesc. // S-aud murmurul dulce al apei cristaline / Ce printre flori și iarbă se scurge-ncetișor" *(Prin selbea-n-tunecoasă)*. Mai pregnantă apare imaginea „Amaradiei iubite", unde, ca la Eminescu, sub „piscurile" „coperite de păduri" apar „Văile misterioase, adîncite și obscuri" cu elemente iarăși specifice : hora, sărbătorile Paștelui „în bisericuța văii" *(Mîngîierea dezmoștenitului)*. Cariera acestei figuri lamartiniene, valea romantică, spațiu matern apare în poezia noastră prin sinteze ale transcenderii cu esențe etnice.

Jean-Jacques Rousseau s-a impus romantismului nostru prin cîteva coordonate ale receptării ; Erou, numit astfel de Carlyle, al rebeliunii etice și emoționalismului prin furtuni ale erosului, vestitor al Revoluției și al sentimentului național, partizan al „barbariei", al stării naturale și al melancoliei în natură. Mitul lui Rousseau coexistă cu celelalte, ale existențelor aberante, și-și află în scriitorul român receptorul. Pentru moldoveanul Alecu Rusu, de pildă, el devine un mit personal, ca Byron pentru Macedonski, șederea elvețiană determinîndu-i hotărîrea de a-i adopta numele devenit Russo. Asemănător procedase și germanul Richter, admirator al marelui francez cînd se decisese pentru Jean-Paul, nume ce marca o consangvinitate. Evident, pașoptismul unește filonul social cu acela emoționalist, primînd goarna revoluționară a emițătorului. Radu Ionescu, de pildă, îl con-

Scanned with OKEN Scanner

sideră reprezentant al ideologiei (iluministe) care „a început să atace despotismul politic" pregătind „revoluțiunea cea mare franceză de la 1789" și „libertatea timpilor moderni".[442] Rousseau mai clamase odată cu libertatea, sentimentul național. În al său *Discours sur l'inegalité,* cea dintîi era comparată metaforic cu „ces vins généreux, propres à nourir et fortifier", iar patriotismul apărea ca liantul etic ideal al indivizilor. „Il est certain, scria Rousseau, que les plus grands prodiges de vertu ont été produits par l'amour de la patrie".[443] Nu mai puțin sincretice sensibilității de tip preromantic apăreau exaltarea eului, cultul afectului investigate de Mircea Anghelescu,[444] constituind, pe de altă parte, un romantism prefigurat (*Le romantisme et les lettres,* Ed. Montaigne, Paris, 1928, p. 63—64). Rousseau este și inițiator al stilului poetic (Heliade), el a întreprins, ca Shakespeare, studiul „inimii omenești" (Saint-Marc Girardin), în presa românească a vremii apar scrisori în care modelul făcuse elogiul adevărului natural al „inimii". (În M. Anghelescu, *op. cit.* p. 235—236). Pe de altă parte, invocarea „barbariei" și a omului natural coincidea cu propensiunea structural-romantică spre momentele genezei, ale „vîrstelor de aur" clamate încă de Vico. În acest sens formularea lui Rousseau apărea emblematică : „Tel est ce pur mouvement de la nature, antérieur à toute réflexion" *(Discours...* Garnier, Paris, I, p. 59). Finalmente, imaginarul rousseauist cu formele sale specifice, muntele și lacul, pădurea clar-obscură preluate de Lamartine, va coincide în poezia noastră cu gravitatea spre melancolia contemplării, compensare a realului agresant. În acest sens *Noua Eloiză* tradusă de Heliade după înregistrarea „succesului" în limba originalului, furniza suficiente sugestii fertile. „La nature s'habille pour lui des formes les plus charmantes, se peint à ses yeux des couleurs les plus vives, se peuple pour son usage d'êtres selon son coeur et lequel est le plus consolant dans l'infortune, de profondes conceptions qui fatiguent, ou de riantes fictions qui ravissent et transportent celui qui s'y livre au sein de la félicité". *(Pages..., ed. cit.* p. 101). Transcenderea și integrarea în marele tot apăreau drept un corolar al acestui transfer melancolic investigat de Andrei

Pleşu ca nuanţă psihologică. „...l'esprit perdu dans cette immensité, scrie prin urmare Rousseau, je ne pensais pas, je ne philosophais pas ; je me sentais, avec une sorte de volupté, accablé du poids de cet univers, je me livrais avec ravissement à la confusion de ces grandes idées, j'aimais à me perde en imagination dans l'espace, mon coeur resseré dans les bornes des êtres s'y trouvait trop à l'étroit ; j'étouffais dans l'univers ; j'aurais voulu m'élancer dans l'infini". Nominalizarea acestei stări extatice este preromanticul „transport" *(ibidem,* p. 208). Sălbăticia formelor verticale este în egală măsură o descoperire a lui Jean-Jacques, un catharsis, întrucît aduce „plus de sérénité dans l'esprit", „les passion plus modérées", iar gîndirii, „un caractère grand et sublime" (p. 196). Relieful fizic este colosal ; „D'immenses rochers pendait en ruines", în mod ossianesc „un torent éternel ouvrait à mes côtés un abîme", apărea „un bois touffu", într-un cuvînt, „nature sauvage", devenit semn-epitet al valorizării romantice a naturii la Byron („wild") (Citate după *ed. cit.,* p. 215). O asemenea natură primordială suprapusă peste vîrstele „barbare" ale istoriei *(Discours sur les sciences et les arts)* conduc la temporalitatea ideală dihotomică în faţa civilizaţiei, a experienţei individuale şi sociale, piatra unghiulară a mitologiei romantice. În acest sens se poate afirma, continuînd traseul ideologic rousseauist, că Spengler îi apare ca succesor.

Schiţînd cît se poate de sumar aceste repere în poezia noastră romantică, trebuie să evidenţiem rolul antitezei între natura sălbatecă montană sau campestră (cu forme specifice româneşti) în faţa civilizaţiei citadine. Un cîntăreţ al muntelui era Conachi, exaltînd „acele stînci despicate", „rîpele întunecoase", „marturi" la slavizantele sale „voroave de libov". Melancolia amantului Zulniei consună cu nocturnul montan „Înnoptez pintre prăpăstii, pintre rîpi, pintre ponoară" *(Scrisoare către Zulnia).* Al doilea termen, ipocrizia civilizată, apărea încă la Iancu Văcărescu în *Primăvara amorului,* unde bucolicul (gessnerian) cu „o gîrliţă", „un crîng" şi „vîlcelile-nflorite" năpădite de miei, desfid „ale lumei mare / Cinsti, nădejdi şi fumuri seci, / Amăgiri cu-ncredinţare, / Vrăj-

Scanned with OKEN Scanner

maşi calzi, prieteni reci". Damnarea progresului tehnic şi corupţia citadină o înregistrăm extrem de timpuriu, la Barbu-Paris Mumuleanu, în *Începutul omului şi starea orăşenească*. Aici, de la condiţia ideală a barbariei, „slobod şi nemărginit", omul „nemulţumit cu acelea / Cîte lui i-au fost lipsit", întemeiază oraşul, sediul „patimilor" şi al „luxului", uitînd „liniştea şi pacea / Aerul cel curat." Morala este fără echivoc rousseauistă ; „Astfel se făcu pre sine, / Omul prea nenorocit, / Iar cît trăi în simplitate, / Fuse foarte fericit". Străbătînd toată poezia secolului trecut şi nu numai a aceluia, antiteza explicită sau implicită susţinea pastelul lui Heliade prin imaginea „barbariei" mitice extrem de specifice interferată cu lumea sacrului. Alterori inocenţa şi experienţa (titlul volumului lui Wordsworth şi Coleridge) sînt asumate de eul eroului liric ce capătă astfel istoricitate şi anistorie, de la Gr. Alexandrescu la Eminescu. Cel dintîi folosea chiar sintagma simbolică, îmbinîndu-l pe Jean-Jacques cu Lamartine ; „Din zilele trecute, din vechea fericire, / Din *vîrsta mea de aur,* din sîntul lor amor, / Idei au rămas numai, precum o nălucire / Rămîne dimineaţa din visuri care zbor". *Viaţa la ţară* a lui Depărăţeanu sau *Strofele* lui Sihleanu conduc antiteza spre eminescianism, prin enunţuri ca „E mult ferice cel ce trăieşte / În sînul firii de farmec plin ; / Căci numai firea ne dăruieşte, / Plăceri curate, Făr-de suspin. // Acum de lume sînt departe ; / Din ea nimica nu mai doresc / Totul de dînsa azi mă desparte, / Căci fericirea aici găsesc". Sigur că rousseauismul eminescian nu va înregistra astfel de forme, ci se va contopi cu exaltarea vizionară a unor lumi aneantizate de legea ciclicităţii universale sau cu aceea a naturii edenice, montane sau marine. Codrul este şi el o figură integrată aceleiaşi ideologii. *Scrisoarea II, Codru şi salon, O, rămîi,* evident *Memento mori, Povestea magului* constituie acea „lume ce gîndea în basme şi vorbea în poezii" ce derivă evident şi din idealismul magic german, din Herder, din Ossian, dar şi din Jean-Jacques. Reveria solitarului, melancolia, elogiul instinctului nepervertit cu prototip în humuleşteanul Creangă, repudierea ipocriziei mondene *(Odin şi poetul, Scrisoarea*

Scanned with OKEN Scanner

III), chiar şi condamnarea efectului nefast al artei (discursul proletarului) sînt punţi sau germeni ai gîndirii lui Rousseau care au fertilizat, alături de atîtea alte modele culturale, imaginarul eminescian de o adîncime unică. Antiteza pe care am urmărit-o există şi la Macedonski între acele „jalnice nevroze" şi edenul populat de roze şi privighetori, sau între stepa, „acea sălbăticie de pustiuri unduloase", şi progresul derizoriu al civilizaţiei, întrucît „În zadar, asupritoare, omenirea-naintează". Fără îndoială, rousseauismul lui Eminescu şi Macedonski apare doar enunţat, solicitînd studii exhaustive. Importantă rămîne însă ponderea acestui filon în constituirea poeticii romantice, iar antiteza sa centrală va mai fertiliza sămănătorismul, elegiile lui O. Goga, evocările sadoveniene ale lumii ce aparţine Vitoriei Lipan, „o sălbătăciune" într-un cosmos montan primordial şi mitic. Chiar nostalgiile expresioniste ale lui Blaga urcă spre aceleaşi izvoare ; tema oraşului devorator la Mircea Dinescu, Adrian Păunescu are aceeaşi matcă.

Utopia franceză, important filon al romantismului militant, a întreţesut ideologia cu literatura. Reunind cultul iacobin al libertăţii cu providenţialismul printr-o mitologie metacreştină bazată pe *Noul Testament* şi un eşafodaj spiritualist avînd în centru Geniul, iar ca forme ideale, ştiinţele şi arta, Utopia năzuia să înlocuiască atît religia oficială, cît şi filosofia printr-o sinteză biblic-umanitară. Dezideratul etic, acela al unei noi „vîrste de aur", includea emoţionalismul romantic prin cultul Naţiunii şi al Poporului în virtutea „atracţiei pasionate" saint-simoniene. Ideologie a egalităţii sociale înglobînd concepte iluministe (Rousseau, Montesquieu. Voltaire), dar şi noile teorii socialiste şi chiar comuniste, Utopia franceză oferă literaturii sincrone în timp antropologia sa mitică şi stilul său clamoros-biblic. Rolul ei de ferment stimulator pentru literatura romantică franceză este astăzi studiat într-o lucrare în egală măsură fundamentală pentru înţelegerea problemei în aria comparată. E vorba despre *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique* (Gallimard, Paris, 1977), care prezintă pe rînd doctrina liberală (B. Constant), cea neo-creştină (Ballanche, Cha-

Scanned with OKEN Scanner

teaubriand, Lamennais), pseudo-ştiinţifică (Fourier, Saint-Simon), umanitară (Leroux, Quinet, Michelet). Evident, fiecare din ideológii menţionaţi poate constitui tot atîtea teme de cercetare comparată, deşi aici vom rezuma doar fondul comun al doctrinelor astfel subliniat de cercetătorul francez : „liberté, progrés, sainteté de l'idéal, dignité de la science, foi dans la Providence et religion de l'avenir humain". [445]

Importanţa acestui emiţător pentru romantismul românesc a fost iniţial subliniată de D. Popovici în *Santa Cetate. Între Utopie şi poezie* (1935), *Cezar Bolliac : romantism şi socialism în definiţia poeziei* (1944), şi *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu (Studii literare*, v. III, Ed. „Dacia", Cluj-Napoca, 1977, sub îngrijirea Ioanei Em. Petrescu). Studiindu-i emergenţa în paşoptism prin eroi ai existenţei ca Theodor Diamant evocat şi de I. Ghica, D. Popovici subliniază ponderea înrîuririi astfel : „Ideile reformatorilor, în deosebi cele ale reprezentanţilor francezi, au pătruns de timpuriu în ţările române. Ele au lucrat în straturile adînci ale societăţii, colorînd alteori în sens social poezia română". [446] Tot D. Popovici configurează în sensul aceleiaşi ideologii receptate studiul lui Bolliac, *Poezia*, bogat în teze ca mesianismul poetului, sacerdoţiul său, republica universală, „frăţia generală", providenţialism biblic, religia femeii. Ionescu de la Brad este pe bună dreptate privit drept exponent al providenţialismului creştin, ca şi Heliade, oricum „constant de nebulos şi apocaliptic". [447] Mai trebuie să-l adăugăm pe C. A. Rosetti, extrem de apropiat spiritului utopic prin religia spiritualistă a femeii, a revoluţiei printr-un astăzi curios paralelism, ura pentru monarhie, visul unei republici universale. În cazul său, al ipoteticului poet, aceste precepte se îmbină cu receptarea lui Michelet ca mit personal, pe lîngă Béranger, Lamartine şi Hugo. Împărţind exilul parizian cu C. A. Rosetti, ferventul romantic, şi Bălcescu se va afla, mai mult decît se spune îndeobşte, în aria aceleiaşi sfere de idei. Dar influenţa pe care cercetările lui D. Popovici o limitează la epoca paşoptistă, continuă mult dincolo de această etapă. E vorba, desigur, de Eminescu, la care discursul Proleta-

Scanned with OKEN Scanner

rului conjugă doctrinele umanitare providențialiste cu vehemența *Manifestului comunist* și cu Utopia noii „vîrste de aur“ tutelată de îngerul morții „cu părul blond și des.“ „Erezia romantică“ (formula lui Bénichou) colorează *Înger și Demon*, în care spiritul rebeliunii și nu al răului preface ordinea socială, reconciliată în cele din urmă de principiul feminin, Îngerul, întrucît „împăcarea-i e amorul“. Este vorba în ambele situații eminesciene de izomorfia cultului Sf. Fecioare, agent al redempțiunii, proprie Utopiei franceze. Antifilistinismul lui Macedonski ce-i traversează toate ipostazele estetice, începînd cu *Ocnele* și terminînd cu *Rondelurile Senei* stigmatizează „neroada burghezie, / Și trufașa ignoranță“. Se poate prin urmare susține că și această receptare a umanitarismului utopic s-a grefat peste întreg secolul XIX românesc, intrînd în interacțiune cu cauzalitățile sociale specifice.

În sensul formelor stilistice, atît ale retoricii (proclamația, apelul, eseul), cît și ale poeziei propriu-zise, Utopia se arată la fel de importantă. Redactată de Heliade, *Proclamația de la Izlaz* concentrează neocreștinismul, tonul lui Lamennais, cultul Poporului exprimat de Michelet. Încălcarea adevărului și a libertății tiparului sînt păcate teologale sancționabile biblic : „A îneca adevărul, a stinge luminile, a împideca foloasele, prin împiedecarea tiparului, este o vînzare către patrie, o apostazie către Dumnezeu“. Trădătorul patriei „unită în dragoste“ se arată „un alt Cain ucigător de frate“, „sătenii“ sînt în schimb, „frați ai lui Cristos“, rodul muncii lor se preface „în vinul și sîngele Domnului“, adversarul revoluției va fi însuși „duhul răului, Satana“. Revoluția este întruchiparea judecății de apoi : „Cu noi este Dumnezeu, fraților ! În numele lui sculați-vă și îngerul răzbunării dumnezeiești va stinge pe tot vrăjmașul...“ [448] În pofida caracterului radical al gîndirii lui Bălcescu, formulele sale nu vor fi mult diferite în sensul „acelei mișcări providențiale care tîrăște pe nația română împreună cu toată omenirea pe calea nemărginită a unei dezvoltări progresive, regulate, către ținta prea înaltă ce Dumnezeu ne ascunde și unde el ne așteaptă.“ [449] La Ionescu de la Brad apare chiar simbolul central al lui Lamennais,

Scanned with OKEN Scanner

Poporul-Crist ce urmează să se unească cu Omul-Dumnezeu, una din tezele „ereziei romantice“ (P. Bénichou *(op. cit.)*. „Popolul, scria revoluționarul român în *Pruncul român* (sept. 1848, nr. 35), este Cristul națiilor care de la începutul societăților, se urcă în sudoare pe Golgotaua tristei sale experiențe, subt crucea muncii lui (...) Hristul națiunilor a băut pînă la fund păharul amărăciunilor și umiliațiilor sale (...) momentul mîntuirii a sosit (...) Popolul va învia.“ Cultul poporului va fi teza centrală a afectului romantic pașoptist, unit cu sentimentul național. Întrucît, scrie Bălcescu, tirania apasă „pe popor, pe țăranul muncitor“, „Partida națională voiește a mîntui poporul prin popor, adică este o partidă revoluționară“. Liantul mulțimii va fi în mod fourierist sentimentul „de frați asociați la fapta unui progres comun“, iar scopul suprem „Unitatea națională, visarea iubită a voievozilor noștri cei viteji, a tuturor bărbaților noștri cei mari care întrupară în sine individualitatea poporului spre a o manifesta lumii.“ [450] În *Apelul la toate partidele* C. A. Rosetti identifică România cu un Crist răstignit, clamează apocalipsa revoluției, iar nașterea mîntuitorului cu aceea a republicii universale, instaurată de popor. [451] Finalul din *Clăcașii* lui Goga are aceeași viziune. Ideea saint-simoniană a unei corporații elitare a geniilor se confundă în viziunea Utopiei cu personajele mitopeice ale antichității, ale *Bibliei,* ale istoriei moderne și cu obsesia artistului-sacerdot (Fourier). În *Poezia* lui Bolliac apar Eroi ca Homer, Moise, Isus, Mohamet, Napoleon, Byron. Mai ortodox, Heliade *(Amintirile și impresiile unui proscris)* se așează în umbra profeților biblici Moise, David, Solomon, invocîndu-l pe Cain, pe Crist în ipostaza proletariatului. În *Echilibru între antithesi* el subliniază o realitate, importanța factorului ideologic pe care-l raportăm la Utopia franceză, „a doctrinelor filosofice, religioase și politice ce au făcut educație generului uman, și care fură cauza înaintării unor popoli, înapoierii altora, cum și a morței sau stării în loc a altora.“ [452]

Utopia franceză a contribuit la formarea și cultul Istoricului ca Erou romantic în baza exemplului lui Michelet, receptat de pașoptiști prin contact direct cu per-

Scanned with OKEN Scanner

sonalitatea sa intempestivă la Collège de France ; ideea îl domină și pe Iorga. Temele operei celui dintîi ; revoluția permanentă *(Introduction à l'histoire universelle, Histoire de la Révolution française),* religia Poporului ca divinitate *(Le Peuple),* mitul eroic medieval *(Histoire de la France),* lectura mitologiei universale finalizată în epoca revoluției prin domnia Armoniei *(La Bible de l'humanité),* religia femeii și erosului *(L'amour),* mitul prometeic exponențial, subiectivismul ca eroism al epocii moderne, cultul ideii naționale, dezavuarea turpitudinii burgheze devin prestigioase în Europa anilor 1850. Nu se poate nega tendința nemărturisită a lui Bălcescu să concureze ciclul istoricului francez prin istoria românilor, dacă n-ar fi decît titlul paralel *Mersul revoluției în istoria românilor,* pe lîngă corespondențele ideilor enumerate anterior. *Introducerea* lui Michelet la *Istoria universală* descoperă motorul dialecticii în lupta „libertății cu fatalitatea", panorama Orientului și a Greciei, „arhetip al frumosului", miturile lui Odin și vechea Germanie, „India Europei", providențialismul mesianic și „cosmopolitismul" revoluționar.[453] Multe din acestea pot fi regăsite la Bălcescu și nu numai la el, dovadă *Jurnalul* lui C. A. Rosetti. Viziunea organică a Franței în care unitatea istorică învinge geografia prin nuclee genetice își poate afla simetrii în Ardealul lui Bălcescu văzut ca centru etnic.[454]

Ecouri ale Utopiei franceze în materia literară românească sînt în *Anatolida,* unde Heliade face să coexiste glorificarea saint-simoniană a științei, „electricitatea", „a aburilor forță", „căile ferate" cu avertismentul unei posibile „căderi" („Precum căzu Egiptul / Și Grecia și Roma") ; soluția, în egală măsură a Utopiei, este inversarea ciclului istoric : „Căzut-ai prin eroarea-ți, lipsit de prestiință ; / Prin Dumnezeu — Cuvîntul te nalță la splendoarea / La starea-ți primitivă", aceeași ca în „mitele albastre" din *Împărat și Proletar.* Trei teme sociale descinse din aceleași doctrine ar fi antiteza dintre Poet și filistin, elogiul „muncitorului", clăcașului, țiganului și clamarea mesianică a revoluției. Cea dintîi antiteză am tratat-o în *Trei poeți preeminescieni,* (ed. cit.) exemplificînd prin *Idealul și pozitivul* de Bolliac, *În momente de*

Scanned with OKEN Scanner

dezgust de Catina, *Veghere* de Sihleanu, *Odin şi poetul, Scrisorile* eminesciene. Modelul hugolian întreţesut cu radicalismul ideologic există în ameninţarea *Muncitorului* lui Bolliac ; „O ! Cum ai să mai tremuri, dreptate omenească, / Cînd va veni vreodată dreptatea cea cerească, / Puternica dreptate !“ Cealaltă ipostază, eminesciană, discursul Proletarului uzează de aceeaşi retorică a revoltei, proprie în egală măsură lui Goga. Evocarea eroului declasat în forme specifice la noi, conduce şi la glorificarea ţiganului, de la poemele lui Bolliac *(Ţiganul vîndut)*, pînă la oda abstractă a lui Alecsandri, întrucît putea celebra orice eveniment social prin sintagma „sfînta zi de libertate“, arătînd „ochilor noştri Omenirea dezrobită !“ *(Dezrobirea ţiganilor)*. Prestanţa lui Răzvan, inversă la Hasdeu umilinţei etnice, are aceaşi configuraţie umanitară. Trăirea revoluţiei ca sacerdoţiu etic şi estetic reiese, am mai spus, din *Jurnalul* şi corespondenţa lui Rosetti, din scrisorile lui Bălcescu, din articolele *Pruncului român,* dar şi din cîteva poeme în temă. Conturul umanitar-utopic rezidă în „sublimul“ providenţialist, în „timpul de frăţie“ sub „un falnic soare“ simbolic, spre care se înalţă popoarele „ca un cîrd de vulturi ageri“ *(Deştepetarea României,* Alecsandri). În pofida incantaţiei vizionare din tabloul revoluţiei eminesciene, şi în *Memento mori* ochiul distinge cîteva din ideile Utopiei franceze. Elogiul libertăţii, „spiritul, ce-adînc se zbate într-a populilor fire“ comparat cu forţa vulcanului subteran, seismele istoriei cutremurate de căderea Bastiliei, cînd „poporul muge falnic, ca un ocean trezit“, spre a fi pătruns după căderea tiranului Robespierre, de „a dreptăţii aspră rază“ ne apar concentrice ideologiei respective. Justificarea lui Napoleon prin epopeea eroică, fiind „purtat pe umeri de adînci şi mîndre vremuri“ se completează prin compensarea nebuloasă : „Tot ce-i nobil şi puternic în ăst secol de mîndrie / Îl urmează... Căci prin noaptea unei lumi în bătălie / Lin lucește — *eterna pace,* luminos şi mîndru ţel.“ Chiar dacă n-a conturat forme evidente, Utopia umanitară a creeat un climat de încredere exaltată, emoţionalistă, într-un viitor dirijat de providenţă, ce urma să realizeze dreptatea socială şi naţională într-un cît se poate de vag acord al claselor, viziune

Scanned with OKEN Scanner

cu atît mai romantică. Cît privește temele poetice, ele vor prolifera mesianismul lui Goga și unele poeme sociale ale simboliștilor noștri avînd în centru figura muncitorului sau a muncitoarei (Bacovia, O. Densusianu, Emil Isac).

Faust, ca și eroii lui Shakespeare, a intrat în conștiința romantică prin antinomiile asumate și care îl fac să fie astăzi simbolul scindării eului modern. Pînă la a deveni însă în *Declinul Occidentului* semn al dilemelor spiritului european, pînă la a marca la Th. Mann în *Doctor Faustus* drama cunoașterii și creației într-o lume filistină, tragedia lui Goethe a părut a oferi romanticilor noștri încă o fiziologie de tipul lui Saint-Preux sau Manfred, mai ales că receptările se fac simultan. Într-adevăr Faust clamează în dese rînduri dihotomiile fundamentale ale eroului romantic : „Ah ! două suflete-s în mine ! Cum se zbat / În piept să nu mai locuiască împreună ! / Unul de lume strîns mă ține, încleștat / Cu voluptate, celălalt, puternic / Către cerești limanuri mă îndrumă". (Textul original : „Zwei Seelen wohnen, ach ! in meinen Brust, / Die eine will sich von der andern frennen ! / Die eine hält, in derber Liebeslust, / Sich an die Welt mit klammernden Organen, / Die andre hebt gevaltsam sich von Dust / Und führt mich weg zu neuem, buntem Leben !") [455]. Alt monolog proclamă damnarea biologică : „Nu sînt ca zeii. Cît de dureros o simt. / Un vierme sînt, ce-n pulbere trăiește, / A cărui foame pe pămînt / Cu talpa călătorul o strivește". Orgoliul „supraomului" ce pătrunde „spre esențe și-adîncimi", pe de o parte, asumarea experienței tragice și a răului necesar, pe de alta, conferă modelului alura demonică prizată, adîncită de partitura lui Mefistofel, pe rînd personaj obiectiv și principiu interior în *Faust* (I). Cu toate că și *Faust* (II) oferă ariile sceptice în invocarea golului universal prin cuvîntul pervertitorului („De ce mereu creația eternă ? / Se pierde în nimic creatul, rostogol / ...Acestora eu le prefer eternul gol"), partea întîi, mai ales, a oferit contururi romantice ferme orizontului românesc. Goethe însuși făcuse în *Faust* (II) distincția prin replica lui Ho-

Scanned with OKEN Scanner

munculus către Mefistofel, spirit tutelar al magiei medievale : „Doar năluci romantice cunoașteți, / Mai sînt însă și cele clasice de cunoscut".

Romanul influenței și receptării românești a lui Faust pare a trece cu vederea volumul II, în virtutea puținei difuziuni a limbii ; probabil că volumul I a fost citit în traducerea lui Nerval, așa cum o mărturisea Odobescu. Abia cu Eminescu, *Faust* este receptat integral. Goethe însuși părea în plin pașoptism un fel de Jean-Jacques, de vreme ce un G. Munteanu traducea în 1842 pe *Werther*, de la care scriitorul german abjurase ! Tălmăcirile din *Faust* (I) trebuiră să aștepte epoca „Junimii" — pe V. Pogor. „Succesul" lui *Faust* apare implicat în serioasa monografie comparatistă a lui Ion Roman,[456] încît secționînd bogata materie a acestui bine-venit studiu nu vom face decît să amplificăm traseul influenței cerut de natura poeticii romantice, explicabil restrînsă de autor. De la bun început, tragedia va fi așezată de Bolliac, eternul inițiator romantic, printre modelele noii estetici, *Faust* (I) fiind „rebel cu totul artei lui Boileau și aforismelor ei".[457] Amplificarea receptării se va produce, explicabil, în spațiul cultural al „Junimii", cînd N. Skelitti, cel ce-l omagiase și pe Ossian, dovadă a convergențelor romantismului nostru, îi dedică eroului goetheean o odă în spiritul antinomiilor devenite curente. Oda *Lui Faust* evocă zborul cosmic al acestuia după ce părăsește „al vieții vuiet", „științi înșelătoare", „dorințe meschine" și ale „lumei rătăciri". Dar „viața deșartă", „inima rece", „de știință-mbătrînită" va fi electrizată de iubirea Margaretei, semn al teluricului benefic. „Vin, pămîntul te așteaptă, ca o mumă, te dorește, / Vin, la sînul lui să suferi, să iubești și-apoi să mori, / Margareta ta visîndă, în grădină rătăcește / Ca un înger de frumoasă, ca o floare între flori". Curios limbaj de sentimentalism lăutăresc în translația ideilor goetheene ! Macedonski nu păru nici el receptiv la complexitatea modelului, înregistrînd în *Noaptea de noiembrie* aceeași schemă opozițională, în cazul lui Faust și Manfred, între spirit și biologie : „Servitu-v-ați de cuget ca punte peste-abise, /

Scanned with OKEN Scanner

Dar groapa vă sfidează, rînjind din fundul ei". O altă întrebare retorică suna extrem de schopenhauerian la acest germanofob : „Un vis e oare moartea ? sau viața e un vis ?" Subliniind pe bună dreptate, deși într-un context polemic, funcția „progresivă" a literaturii germane (Lessing, Schiller, Goethe, Herder, Heine) în epoca „Junimii", C. Dobrogeanu-Gherea lămurea în același sens „dualismul dureros" al eroului în vremea „științei moderne" care aduce nostalgia paradisului pierdut, „cînd oamenii știau mult mai puțin, dar erau mulțămiți și împăcați cu sineși".[458] E drept că o asemenea receptare unilaterală, deși explicabilă prin formația acestei generații, putea fi amendată de mărturiile lui Goethe însuși, care sugera astfel sensul complex al operei sale : „Faust e un individ atît de straniu, încît numai foarte puțini oameni sînt în stare să înțeleagă și să simtă stările lui sufletești. Pe de altă parte, și caracterul lui Mefistofel, e destul de complicat, din cauza ironiei sale și a întruchipării lui ca rodul viu al unei atotcuprinzătoare concepții despre lume" *(Convorbiri..., ed. cit.,* p. 138). Preeminescienii iau însă lucrurile tale-quale, cu ingredientul patriotic previzibil, precum Bolintineanu, în *Sorin sau tăierea boierilor la Tîrgoviște*. Aici monologul nocturn al lui Herman, nu întîmplător „medic german", sintetizează monologul lui Faust din deschiderea tragediei („Am studiat cu rîvnă, ah, filosofia"...), despre zădărnicia cugetării și a științelor, cu acela hamletian despre vanul „vis al tinereții", rostit cu o „hîrcă de mort în mînă". Textul lui Goethe are ecouri în versurile „O, studiu fără roadă ce m-ai înveninat", „Am căutat misterul în lumi necunoscute", „O viață-n care nu știm la ce am mai venit", idei turnate (bine) în așa-zisul alexandrin românesc. Îndemnul adresat lui Sorin, fiul său, „Iubește a ta țară ce geme în robie !" ne aduce sub picioare solul pașoptismului. Scepticismul lui *Faust* transpare și la Samson Bodnărescu în *Ahasverus* unde principiul cunoașterii este sădit în eul eroului ca pedeapsă divină („Și nemurire pus-ai în pieptul meu sărman") ; altă idee goetheeană ar fi extazul în fața florii, glas al chtonianului („ferice sunt / Că aflu-n astă lume pămînt, pe care cresc / Asemene podoabe"). Abia Eminescu va in-

Scanned with OKEN Scanner

tegra poeticii sale semnificația complexă a eroului în fața divinului, a naturii, a societății, a culturii moderne și antice, a duratei și a Operei.

Relația Goethe — Eminescu studiată sintetic într-un capitol al monografiei lui Ion Roman aplicată, evident, diacroniei acestui model, este și ea pasibilă de dezvoltări. Traseele ce urmează, limitate cu bună știință la receptarea lui *Faust,* vor puncta cîteva evidențe. Întîi de toate apare limpede configurarea faustică, notată de Eminescu însuși, a lui Andrei Mureșanu, dar și a lui Dionis, a lui Hyperion, a Feciorului de împărat, constînd în cele „două suflete" adverse, unul teluric, altul ceresc. Ruben are conturul lui Mefistofel, dar și Demiurgul din *Luceafărul* posedă demonia de a-l experimenta pe spiritul de geniu. Astfel Mefistofel identificat în schema unui Satan convențional, sprijină abia la Eminescu intenția goetheeană a unei demonii creatoare și faste. Aluviunile patriotice ale celor două prime variante din *Andrei Mureșanu* împart cu predecesorii fibra militantă, discursivă, fapt ce nu se întîmplă în ultima. Aici, prestigiul goetheean își dispută ponderea cu gîndirea schopenhaueriană asupra istoriei și cu damnarea lui Manfred. Nici Hamlet nu e departe cu umbra melancoliei sale în versurile : „Nu-ntreb de ce în lume nu ne e dat de soarte / Noroc făr-de durere, viață făr-de moarte. / Am pus de mult deoparte acele roase cărți / ... Nimic în lumea asta cu ele nu se schimbă". Concluzia că omul e „visul unei umbre și umbra unui vis" trăit de erou, „nefastă arătare", consună în fond cu strigătul lui Faust : „Sînt vindecat de setea cunoștinței, / Vreau pieptul să mi-l dau de-acuma suferinței". Compoziția, o spune și Ion Roman, interferată de ariile Visurilor, ale Vîntului, ale Regelui Somn, ale Ondinei, reia tragedia lui Goethe pe care o orchestrase și Byron în *Manfred.* Bătrînul astronom din *Scrisoarea I,* monologul său sceptic colorat de intertextul poetului însuși, are precedente tot goetheene. Toate aceste tangențe ale eroilor simbolici își adaugă însă harta motivelor lirice din *Faust* care își află ecouri diseminate în întreaga poezie eminesciană. Întrucît operația n-a fost

Scanned with OKEN Scanner

întreprinsă în monografia comparatistă citată, enumerăm ecourile deduse. Întîi cîteva viziuni : ironizarea propriilor elanuri care se datora la Goethe lui Mefistofel, „spiritul ce totul neagă", apare integrată discursului liric eminescian în *Cugetările sărmanului Dionis*, *Scrisori* (IV, V), desacralizarea erosului în *Antropomorfism* ; apare satira Margaretei, „frumoasă — și proastă" *(Mitologicale)*. Chiar sexualitatea infuzată de demonia pervertitorului, „plăceri trîndave", „prăpastia de voluptate", alături de dezeroizarea istoriei, acuza impostului aruncată gînditorilor, preoților, politicienilor reprezintă negarea în *O, adevăr sublime*. Antiteza simbolurilor centrale pămînt — cer din *Faust* este adînc implicată în poetica eminesciană, iar titlurile aproape că nu se mai cer enumerate. Zborul cosmic extatic la Goethe va avea accente panteiste : „În veşnica lumină-a înserării / Eu lumea calmă aş vedea-o la picioare, / Incendiate culmile deasupra văilor domoale, / Și rîuri de argint curgînd în fluviul de aur". Vocația cosmică eminesciană este, indiscutabil, superioară. Descifrarea „arcanelor" naturii, spiritele, „frații din aer, apă, din desiș" evocatoare ale vîrstelor mitice — „O lume de demult, figuri de-argint, / Ce contemplarea aspră mi-o destind" (*Faust*, I) se întîlnescu cu zeitățile Daciei lunare *(Memento mori)*. Fantasticul infernal din *Noaptea Valpurgiei*, teluric și chiar obscen la Goethe, înregistrează, dimpotrivă, lirismul oniric transcendent din *Strigoii*.

Faust II, deși de mai mică forță lirică (Ricarda Huch afirmă chiar că Goethe a fost *poet* numai în tinerețe), a stimulat predispoziția organică a lui Eminescu spre simbolizare. Transferul titanului implicit demonic din spațiul medieval-valpurgic într-un erou civilizator al elenismului mitic, erosul simbolic esteticește cu Elena, au ca pandant nunta istoric-arhaică cu Dochia în *Memento mori* dar și alte poeme. (Vezi G. Călinescu, *Opera lui...*, I, ed. cit., p. 410). Tot Călinescu remarcă la Eminescu un „neptunism" de tip goetheean *(ibidem)*. Dar toată Grecia este la Goethe un eden montan apropiat imaginarului eminescian din *Memento mori*. Aici „izvoare sar-

Scanned with OKEN Scanner

și rîuri cad, unite, / Prăpăstii și pripoare înverzesc, / Pe plaiul larg pe sute de colnice, / Valuri de lînă, turme se ivesc / ...Le poartă grijă Pan, și nimfele vieții / Prin locuri proaspete sălaș își fac". Planta originară, organ cosmic, constantă a viziunii romantice după E. Papu,[459] apare în codrul anistoric : „Sînt codri vechi ! Stejarul cu puternicie, / Poartă în fiecare ram cîte un veac, / Arțarul, sarcina de seve / Și-o urcă-n foi, prin brațele ce se desfac". Dionisiacul, frenezia erosului nocturn, orgiastic, transformă viziunea clasică în intenție a Greciei goetheene într-o nuntire a elementelor cu fior romantic panteist. Cît despre neptunism, într-adevăr în *Noaptea clasică* din *Faust* II rîul devine „pat de ape", valul „dă un murmur gureș" ; nimfele „se-adună-n albie, între răzoare / Spre locul adîncit se scaldă" ; imagini corespondente acestora eminesciene, de pildă, „Nimfe albe ca zăpada scutur-ap-albastră caldă, / Se împroașcă-n joacă dulce, mlădiindu-se se scaldă", umplînd cu șoapte „verdea noapte dumbrăvană". La Goethe Fauni și Satiri, Nereide fertilizează tărîmul de lîngă un Okeanos primar, „umeda stihie", „puterea veșnică și mare" invocată de Thales, prin Homunculus. Conjugarea apelor cu focul, sinteza cosmogonic-mitică, cere enunțul : „Domnească deci Eros ce totul începe !" Și la Eminescu Erosul acvatic are loc sub tutela „sfîntă-a lunei pline", „Mării mîndre poleindu-i pînzăriile de-azur". „Mumele" din *Faust* II contrag într-o lume subterană pe care eroul o află prin descindere, rădăcinile increatului, „puteri", „icoane-n jur a toată creatura, vagi și sumbre, / Desfășurare veșnică a veșnicului tîlc". În *Genaia,* proiectul eminescian de tinerețe, poetul Rom creează „Mumele" sale, „Muma vîntului", „Muma munților", „Muma mării" ; Dar și Dochia este în postume o „Mumă" etnică, arhetip al dinastiei Mușatinilor, o sinteză a stimulului goetheean cu mitologia românească. La Goethe elementul creștin, infernal și paradisiac, aruncă punți spre *Faust* (I) ; dangătul clopotelor aduce motivul remușcării pentru moartea Margaretei, sugerînd corespondența sceptică, „viața-ar fi un vis nătîng". În preajma disputei iadului și raiului pentru sufletul său, Faust enunță bivalența perpetuă, binele și răul, fatalitatea cotropind binele și manifestată prin sem-

Scanned with OKEN Scanner

ne obscure : „O zi, de este, clar să ne surîdă, / Cu visul ei ne-ncurcă noaptea hîdă. / Ne-ntoarcem veseli din pripoare, / Dar croncăne un corb. A ce ? A nenoroc". În pofida freneziei cu care își edifică Opera, ascensiunea dantescă a sufletului privegheat de Margareta și Mater Gloriosa, nu poate dizloca amintirea Golgotei terestre a lui *Faust* (I) învestit cu simbolismul căutărilor eterne.

Monografia lui Ion Roman orientează influența lui Goethe mai departe în timp, spre Blaga mai ales, printr-o discuție despre *Mume* și *matricea stilistică*. Întorcîndu-ne însă în spațiul romantismului, se impune precizarea finală că receptarea lui *Faust* este exponențială pentru însăși diacronia romantismului românesc, de la scheme formale la adîncime și originalitate. Emil Botta prin panteismul său, Cezar Baltag prin clamarea cunoașterii, pot avea consangvinități faustiene.

Doctrinele esoterice pătrund în romantismul românesc prin Heliade și Eminescu, angajînd în ultimă instanță filosofia germană a naturii concrescută cu teosofia, astrologia, magia și alchimia. Faptul că de pildă Heliade o receptează prin Saint-Martin, Ballanche sau Leroux nu deviază același punct genetic german deschis spre *Cabala,* manicheismul oriental, monoteismul lui Zoroastru, Budha, Orfeu, Moise, spre pitagoreism și platonism, trecut prin Plotin și Renaștere. Evident, esoterismul nu reprezintă efortul de a deveni fie și un metasistem, ci se constituie prin însumarea unor încercări de a realiza prin mijloace inițiatice, la care teologia ortodoxă reacționează rebarbativ, (cifre, litere, transmutații elementare, Logos incantatoriu), sinteza eului cu marele Tot, deziderat primordial al romantismului generic. Din acest din urmă considerent abordăm acest important izvor romantic, lăsînd la o parte semnificațiile propriu-zis mistice. Dealtfel și în cap. *Biblia*... am notat de cîte ori era cazul, tangențele cu gnoza și erezia bogumulică atestate în folclorul nostru. Secționînd însă anume acest stimul al viziunilor romantice, subliniem încă o dată mobilul preluărilor : nostalgia unității pierdute prin sciziunea cor-

Scanned with OKEN Scanner

poralului și a spiritualului, exilul terestru și redempțiunea, subordonarea macrocosmosului față de microcosm, sentimentul derivat al titanismului panteist. Primordială în toate sensurile, experiența romantismului german care adoptă ca și filosofia, idealismul magic, a indicat romanticilor francezi ca Gautier și Nerval (vezi Béguin) o poetică fertilă și o cale a transcenderii totodată. Germania văzută ca o „Indie a Europei" nutrea această sinteză spiritualistă acceptîndu-l pe Kant, libertatea absolută postulată de revoluția franceză, titanismul mișcării *Sturm und Drang* și, firește, doctrinele esoterice. Olimpianul Goethe indicase el însuși asemenea căi prin experiențe alchimice juvenile, prin teza organicistă a plantei originare, a matematicii ca artă, a entelehiilor aristotelice și leibniziene, a demoniei necesare creației (Toate textele, în excelenta antologie a Marianei Șora, *Goethe în texte alese,* 2 vol. Ed. Minerva, B.P.T., 1973). *Faust* trecuse asemenea concepte în substanță lirică : motivul cărții magice, metempsihoza, muzica sferelor, creearea lui Homunculus, (Golemul cabalistic preluat de Paracelsus), simbolul Operei, inițiatic în egală măsură. Și mai reprezentativ, Novalis caută să ridice vălul zeiței Isis prin iluminarea pe care o caută la Sais. În *Heinrich von Ofterdingen* se indică fără dubiu existența celor două ontologii, una rațional-experimentală, cealaltă prin iluminare ; un drum „trudnic, nesfîrșit" al „existenței", și altul, „aproape un salt, drumul contemplației lăuntrice" în care călătorul „privește nemijlocit natura fiecărei întîmplări, și a fiecărui lucru".[460] Acest salt spre interior și totodată spre sinteza visată, Novalis l-a realizat și prin încorporarea esoterismului universal în idealismul său magic, interferat cu emoționalismul său extatic. Nu altfel va privi Eminescu, partizan al „hieroglifei", sursa ocultistă receptată în anii studiilor vieneze și berlineze (G. Călinescu, *Opera lui...,* ed. cit., I). Singurul său predecesor român nu putea să fie decît Heliade, egalul prin fervoare vizionară, apologet al lui Moise și al *Bibliei* interpretată destul de puțin teologal. Recomandările sale pentru „Biblioteca universală" cuprindeau titluri semnificative ca Fichte *Principele științei. Despre destinația omului. Despre relația idealismului cu religia,* Schelling,

Scanned with OKEN Scanner

Idee pentru o filosofie a naturii, Despre un suflet universal, Sistema idealismului transcendental; Bruno, sau despre principiul divin și natural al obiectelor“ [461] toate cît se poate de aproape de neoplatonism și teosofie. Heliade și indica explicit aceste direcții ale gîndirii drept materie poetică : „Teologia filosofiilor sau a păgînătății este încă un cîmp întins și roditor din care geniul poate să adune“, iar opera lui Pitagora și Platon oferă „minunele pline de idei“ (apud. G. Ivașcu, p. 133). Într-adevăr în *Anatolida,* pe lîngă sedimente gnostice, el transfigura pitagoreismul, neoplatonismul și *Cabala,* deși tot Eminescu dă amploare maximă acestei receptări.

Textele originare ale lui Pitagora, notificate de terți, stipulează baza cifrică a armoniei cosmice, numerele fiind „cele dintîi principii ale întregii lumi“, determinînd „simetriile“ și „muzica sferelor“ într-un text aristotelic care enunță : „...rotindu-se cu asemenea iuțeală, soarele și luna, odată cu celelalte astre, atît de numeroase și atît de mari, este cu neputință să nu se iște o rumoare de o intensitate neînchipuită. Bizuindu-se pe acest raționament și socotind că vitezele corpurilor cerești, deduse din evaluarea distanțelor acestora, se află în aceleași raporturi cu intervalele de consonanță, ei (pitagoreicii — n.n.) spun că se produce un sunet armonios cînd se rotesc astrele pe orbita lor“. [462] Ecouri se află în *Anatolida* unde se aude „vocea mundiferă“, un cosmos de o „sîntă armonie“, străbătut de îngeri cu „harpe“. În *Ondina,* poem eminescian de tinerețe extremă, ideea pitagoreică se conjugă cu platonicianul suflet al lumilor : „Muzica sferelor ; Seraphi adoară / Inima lumilor ce-o încongioară, / Dictînd în cîntece de fericire / Stelelor tactul lor să le inspire“. În postuma *Ca o făclie* armonia muzicală a lui Uranos ascunde răul schopenhauerian, teză sceptică păstrînd cu toate acestea impulsul pitagoreic : „Blestem mișcării prime, al vieții primul colț, / Deasupra-i se-ndoiră a cerurilor bolți, / Iar de atunci prin chaos o muzică de sfere, / A cărei haină-i farmec, cuprinsul e durere“. În *Sărmanul Dionis* Zoroastru „făcea ca stelele să se mute din loc în loc cu adîncul grai și socoteala combinată a cifrelor lui.“ Comentînd un alt text pitagoreic,

Scanned with OKEN Scanner

Porphyrios îi observă „forma figurat-simbolică și mistică", ilustrînd prin „sunetul iscat de lovirea bronzului (și care) era un glas al unuia dintre *daimoni,* închis în aramă". Simetria eminesciană se află în *Melancolie* : „Și străveziul demon prin aer cînd să treacă, / Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale / De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale". Ideea cosmosului organic și sferic din care Ioana Em. Petrescu deduce modelul platonician al poeziei eminesciene de tinerețe *(Eminescu. Modele cosmologice și viziunea poetică,* Ed. Minerva, 1978), pornește nu întîmplător de la teoria armoniei pitagoreice.[463] Viu și rațional, acest univers hrănește imaginația romantică prin „structurile mitice arhetipale" (*op. cit.* p. 12). De aici derivă, cum vom observa, „sufletul lumii", temă centrală a platonismului, existentă și la Eminescu. Un alt nucleu esoteric al pitagoreismului este metempsihoza, amplificată în romantism de surse indice receptate de Novalis și Gautier. Pitagora însuși se proclama drept fiul lui Hermes la a patra încarnare. Acest motiv, central în *Avatarii Faraonului Tlà* dar și în *Sărmanul Dionis,* ajunge la Rebreanu *(Adam și Eva).* „Tu știi, — zice umbra lui Dionis — că sufletul tău din începutul lumei și pînă acuma a făcut lunga călătorie prin mii de corpuri, din care azi n-a mai rămas decît praf ?"

„Obscurul" Heraclit aducea gîndirii romantice materia simbolică a apei pentru expresia melancolică a trecerii universale, în comentariile lui Lucian. E vorba de temporalitatea care îmbină „desfătarea cu lipsa de desfătare", „știința cu neștiința, marele cu micul... toate trecătoare și schimbătoare în jocul timpului veșnic".[464] Desigur, peste asemenea enunțuri se suprapunea *Ecleziastul,* dar și Schopenhauer ca surse ale melancoliei eminesciene.

La Platon, în *Timeu,* „sufletul" universal concrescut cu acela corporal, conferă și astrelor viață organică. Sfera perfectă, închisă în sine, lipsită de senzori, trece prin momente de autocreație și autoanihilare, născînd prin alteritate „receptacolul", „locul" spațial, organic. „Sufletul lumii" este opera unui zeu, făuritor în egală măsură al sufletelor individuale, și al organismului cosmic mani-

INV. 194726

Scanned with OKEN Scanner

festat în „muzica sferelor". O postumă eminesciană mai tîrzie, a melancoliei ireversibile constată pierderea harului inițiatic, acela al decriptării de „cifre" ce guvernau „lumi, cu mii de mii de stele", întrucît „pierdută-i a naturii sfîntă limbă" *(O-nțelepciune, ai aripi de ceară!)* Tot la Eminescu „sufletul lumilor" se poate numi „inima lumilor" vibrînd la „arfele serafilor" *(Ondina)*, deși Heliade iniția la noi ideea organicului cosmic iradiind muzică suavă și lumină: „Tot este viu în ceruri și totul e viață, / Ș-o sîntă armonie ș-o unitate fac; / Un plan e tras d-atuncea, și totul ne învață / Că sufletele noastre tot astfel se înfac //. Tot astfel se mărită, tot astfel se-mpreună, / Așa purced și astfel solia-și împlinesc. Așa-n-a lor agape ca flăcări se adună / Și tot așa ca raze la centru se unesc" *(Anatolida)*. Alte ipostaze eminesciene ale acestor viziuni se află analizate de Ioana Em. Petrescu în cap. *Universul paradisiac*. Organicitatea astrelor, idee platoniciană, se află în *Povestea magului*, devenind semnul lumilor increate, mitice, „cînd stelele din ceruri / Erau copile blonde cu părul blond și des" intersectînd sfera telurică. Și în *Luceafărul* astrul devine organic prin metamorfoze. Finalmente, Ideea lui Platon, *noumenon, lucrul în sine*, centrul miturilor sale, revine obsedant în poetica eminesciană însetată de eternul spirit. Platon însuși definea astfel Ideea în *Republica* (VI, 507, B): „Desemnez prin cuvîntul Idee forma oricărei gîndiri prin perceperea imediată a căreia am conștiința acestei gîndiri însăși". Preexistența Ideii odată cu cosmologia fac din Platon „maximus philosophorum" al Renașterii, spirit tutelar al teosofiei dar și al poeticii romantismului. La Eminescu în jurul acestor arhetipuri platoniene se organizează vocea magică a naturii, șoapte, susure, iradieri aurifere și parfumate. Dar epifania Ideii, purtată în viscerele mitologiei românești, devine tocmai „frumoasa fără corp", de dragul căreia înnebunește Miron, — „Uită lumea, uită casa", devorat de un eros irealizabil, el cel supus materiei „-N astă lume trecătoare". Zîna-Idee are însă „corpul ei eteric / Nesimțit, ca de fantasme". Ideea de Eros bîntuie visele Călugărului din *Povestea magului*, avînd înfățișarea unui „Înger cu aripi albe, ca marmura

Scanned with OKEN Scanner

de pal", conceput de fantezia sa extatică și inițiatică, întrucît descifrase noaptea „scrisul al stelelor de foc". Și aici Magul enunță spre disperarea eroului, necorporalitatea : „Îngerul tău e-o rază și trupul ei un nor". Evident, asemenea ipostazări ale Ideii captează imagini ale serafismului dantesc sau petrarchizant.

Eneadele lui Plotin aplică idei platoniciene transformîndu-le în forța lui *Kairos,* devenite cu schopenhauerismul, acel „dor de viață" eminescian, forță obscură a cosmogoniei din *Scrisoarea I* sau al acelui „gînd purtat de dor" din *Luceafărul.* Alt concept plotinian, *Tolma,* prin care din Unu se derivă inteligența, sufletul, și mai ales timpul, își trimite iradieri în viziunea tuturor genezelor eminesciene. Materia divină, cerul, și cea profană, la Eminescu „lutul" obsedant, diada lui Plotin, va organiza simbolica centrală a antitezei sale omniprezente, în *Mortua est !, Povestea magului, Luceafărul.* Spiritul, matrice a sufletului, cosmotic la rîndul său prin gravitarea spre Unu în virtutea legilor armoniei, se dezvoltă în viziuni delirante în *Povestea magului.* Aici „viața sufletească" cu „spațiu-i stelos nemărginit" complinind acele „nemargini de gîndire„ are o existență paralelă față de cosmosul ca atare, numărînd „lumi, stele, timp și spațiu ș-atomul nezărit". Dimpotrivă, *Tolma* malefică în care sufletul-fragment, inapt de a contempla Unul, coboară în corpuri, deci materie degradată, are, cum se știe, dezvoltări tot în *Povestea magului,* unde nașterea se explică prin descinderea îngerului în „corpul lui de lut" sau „corpul cel urît" spre a-l transfigura prin „a gîndurilor aripi", „flacără curată" și Logosul, „graiul dulce în pieptul lui cel mut". Desigur că aici Plotin se receptează prin neoplatonism (Ficino), cu accederea naturii spre divin, a informului spre formal, spre erosul teologal. Tot conglomeratul acesta se va îmbogăți pe parcursul istoriei culturale cu hermeneutica *Bibliei,* esoterism de toate nuanțele, gnoza, *Cabala,* scolastica, alchimia, teosofia lui Jacob Böhme. Acesta din urmă sintetizează în *Mysterium Magnum* neoplatonismul cu viziunile *Cabalei* despre neantul originar *(Ungrund),* obiect și subiect, materializarea divinului prin cele 7 ipostaze sefirotice, interferarea organicului cu divinul prin cifre și litere magice,

Scanned with OKEN Scanner

căderea omului adamic în stihial și redempțiunea acestuia prin Isus. Teosofia lui Böhme, important izvor eminescian și macedonskian (prin J. Péladan și, desigur, neoplatonismul cu surse pitagoreice), ne trimite astfel, direct, la izvoarele *Cabalei,* receptată de romantismul german, de Novalis în primul rînd. [465]

Concepută ca o hermeneutică inițiatică a *Bibliei (Facerea, Exodul, Leviticul, Numerii,* dintre *Psalmi, Cîntarea Cîntărilor),* această antologie a iudaismului se încarcă încă din secolul XII *(Bahir și Zohar)* cu elemente gnostice, maniheist-orientale, cathare, aluviuni ale misticii creștine. Chiar în terenul ei ea intră în conflict cu talmudismul „ortodox", devenind un Corpus inițiatic iudeocreștin, cu atît mai seducător pentru romantici. *Tora,* iubita misterioasă „într-o odaie ascunsă a palatului" (izomorfie a nucii, figură cabalistică a cunoașterii), reprezintă mitul central al acestei doctrine esoterice. Ea se relevă îndrăgostitului simbolic, în fapt inițiatului, „soțul Torei" căutător al acestui „sensus mysticus" în funcție de tensiunea extatică pe care o atinge, în „dorul" său, dacă e să folosim termenul eminescian și popular românesc. Treptele relevării, „drumul Torei" sînt cu insistență gradate într-un celebru fragment al *Cabalei.* Întîi Tora „își descoperă pentru o clipă chipul în fața celui ars de iubire", printr-o „ferăstruică" și se ascunde iar. Apoi Tora îi vorbește în cameră, dar prin *perdea,* apare prin urmare tema Logosului : rostiri oraculare printr-un *văl transparent (Hagada).* „Abia după aceea", zice textul, Tora își scoate vălul „și-i spune lucrurile secrete și drumurile ascunse care sînt în inima lor din prima zi". Atunci iubitul devine „Maestru", „soțul Torei", stăpîn al castelului inițiatic, posesor al Cuvîntului ei din care „nimic nu se poate suprima sau adăuga". [466] Fecioară cu văl, Maia, la Novalis derivă de aici și din cultul zeiței Isis. La Eminescu acest nucleu simbolic simpatetic structurii sale artistice susține asemenea orientare a Zînei-Idee (geneză platoniciană) ce locuiește într-un „castel de diamante". Ea poartă un văl transformat în „haină fină, / Țesătură străvezie, / Ca o brumă diamantină, / Ce în crețuri se-mprăștie". Drumul pînă la palat devoră ; el

Scanned with OKEN Scanner

„lucește parc-ar arde“ (congruența cu drumul emirului spre Mecca apare limpede). Dar e adevărat că printr-o rocadă a mentalității romantice de culoare sceptică Miron descoperă în „fecioara“ sortită inabordabilului, absolutului, reversul negativ al simbolului. Important este însă că din acest ritual esoteric derivă, cel puțin așa ni se pare, motivul simbolic al *vălului,* făcînd operația transcenderii acolo unde ne-am obișnuit să vedem un libido poetizat. Poate că pînă și mult citatele secvențe din *Călin,* unde „în crivat“, în „ietacul tăinuit“ (se remarcă arhaizarea românească a lexicului), dincolo de „subțirea pînză străvezie ca o mreajă“ doarme „fata de-mpărat“. „A frumuseții haruri goale“ contemplate extatic de îndrăgostitul Zburător prin „Ușoara-nvinețire a subțirelor mătăsuri“ pot fi semnul încifrării inițiatice a absolutului în sensul esoterismului discutat, conținut și în fecioara somnolentă la Novalis. Luna apare estompată de același văl, „pulbere de diamante“ și i se relevă tot inițiatic Sultanului, posesor al văzului transcendent, cînd „ochiu-nchis afară, înăuntru se deșteaptă“ *(Scrisoarea III).* Regina „cea-nțeleaptă“, Șeherezada, „de-nțelepciune plină și de frumusețe“ „șade“, prin transfer oriental, zonă prin excelență esoterică, într-un „sarai cu cupolă rotundă“, după „perdele“ „De roșă catifea cu fir pe margini trase“, obstacol prim în calea revelației. Monologul ce urmează, al Șeherezadei, dezvoltă limpede ideea alegoriei ontice din *Cabala,* relevată iubitului așteptat.

Ca să m-asculți, și să duci de la mine,
A-nțelepciunii ș-a frumseții floare,
Să luminezi gîndirile din tine.

Eu am știut — profetă vrăjitoare —
S-atrag cu-a tainelor și-a basmei rază
Poeți cu inimi ceruri-doritoare.

Acest poem postum *(În căutarea Șeherezadei)* este tipic pentru transferul revelației ontologice în zona creației, obsesie atît eminesciană, cît și a romantismului nostru în etapa sa definitorie. Vălul inițiatic sugerînd obstacolul încă interpus sînt iarăși „perdelele“ dincolo de care se află „regina basmelor măiastră“ *(Rime alegorice).*

Scanned with OKEN Scanner

Dar în același timp vălul poate fi însuși trupul de lut, deci mort, al poetului, resuscitat în privirile Fecioarei. Ei i se va și adresa ruga acestuia : „O, dulce chip, cu mîna fruntea ține-mi / Și de pe ochi ia-mi vălul trist și rece, / Căci simt bătaia re-nviatei inimi". Într-un somn cataleptic, semn al revelațiilor eminesciene, eroul liric vede „o tînără crăiasă" pășind plutitor, oniric „cu fruntea ei într-o maramă deasă", detaliu al portului popular, dar tot ipostază a vălului *(Fiind băiet păduri cutreieram)*.

Anterior facerii, zice *Cabala*, există haosul in-formal malefic, denumit *Tohu-Bohu*, titlu al *Anatolidei* lui Heliade, unde se evocă biruința Logosului, dar și „căderea dracilor". Tot în *Cabala* se afirmă că Tohu-Bohu vine din Nord, „peste toți locuitorii pămîntului și înseamnă răul, care tulbură oamenii pînă cînd păcătuiesc, și tot instinctul răului vine de acolo" (G. Scholem, *op, cit.*, p. 110). La Heliade prăbușirea rebelilor demonici în „Haos, abis mare" înseamnă „căderea spirituală" prin catastrofele cosmice : „Cutremur în tărie", „lupta-n elemente" și un „noroi de flăcări". Urmează endemia flagelelor etice : „Invidia, impostura, infama calomnie", „parodiat amor" cotropind „lumea" *(Empireul și Tohu-Bohu)*. Interesant că la Eminescu Nordul, punct cardinal regresiv, clamat extatic ca sinonim al morții în *Odin și poetul*, apare în *Memento mori* ca adversitate. El va distruge oastea lui Napoleon stîrnit din „ruinele-i de gheață", dar va destrăma și „lumea-nchipuirii", dovadă mărturia poetului : „Nordul m-a învins — *ideea m-a lăsat*". Lanțul alterității și al unității, alt simbol cabalistic, „consfințește realitatea lumii spirituale și a coerenței sale cu lumea naturală" *(op. cit.*, p. 141). În *Memento mori* simbolul lanțului rupt reapare spre a afla „germenii căderii" în „strănepoți" :

> Și deși-n inima noastră sunt semințe de mărire,
> Noi nu vrem a le cunoaște ; căci străina-ne gîndire
> Au zdrobit a vieții veche uriaș, puternic lanț.

Copacul cosmic apare în *Cabala* drept prima încercare divină de a domina haosul fără a se releva. „În timp ce Eu dădeam formă pămîntului meu, în timp ce Eu răsă-

Scanned with OKEN Scanner

deam acest copac, (...) cine putea fi lîngă Mine, cui puteam împărtăși această taină ? (*op. cit.*, p. 107). „Al firii pom“ apare la Eminescu în *Povestea magului ;* în *Memento mori* cetatea montană a Daciei cuprinde „trunchiuri groase“ de stejar. O izomorfie divină pare a fi sultanul din inima căruia germinează copacul care „Cu-a lui ramuri peste lume, peste mare se lățește“, spre a cuprinde „universul într-o umbră“. Logosul cosmogonic divin manifestat prin cei 7 Eoni-Sefiroți fertilizează haosul, superesența locuită de Dumnezeu, în care se află „rădăcina tuturor rădăcinilor“ (G. Scholem, *op. cit., p. 122).* Logosul fertilizează abisul într-un nupțiu universal la Heliade în *Imnul creațiunii,* întrucît „Pătrunsu-s-a abisul d-o mistică ardoare / Și l-a cuprins fiori ; / Tresare și concepe. Ai haosului germini / Spre viață și spre nuntă așteaptă a ta voce. / Materia inertă și vagă și informă / Se pune în mișcare“. Atunci apar Eloimii, „Arhangheli ai puterii“, a căror voce „e însăși armonie, / Creație divină“. E adevărat desigur că și neoplatonismul postulase Logosul divin drept principiu organizator. La Eminescu, Adonai (izomorfie divină ebraică) îl definește pe daimonul-Eon a-i fi preexistent.

Și tu ca ei voiești a fi, demone,
Tu, care nici nu ești a mea făptură ;
Tu ce sfințești a cerului colone

Cu glasul mîndru de eternă gură...
Cuvînt curat ce-ai existat, Eeone,
Cînd universul era ceață sură ?

Haosul însă, „ceața“, provine sigur din *Cabala.* Aceste atribute de Eon le are și Luceafărul. Maniheismul întunerec-lumină există în cosmogonii heliadești și eminesciene. La Heliade haosul ia sfîrșit cînd „Tenebrele de-o parte iau numele de noapte, / Și părțile luminei, din Zeu se numesc ziuă“. La Eminescu se accentuează chiar inerția materiei conținînd un *Deus absconditus,* En-Sof cabalistic : „Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază, / Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază / Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface...“ *(Scrisoarea I).* În asemănătoare „văi“ ale haosului Luceafărul

Scanned with OKEN Scanner

„vedea, ca-n ziua cea dintîi, cum izvorau lumine", „ca niște mări, de-a-notul". Lumina este semn al formei și în *Scrisoarea I,* unde „colonii de lumi pierdute" „vin în roiuri luminoase". Dar lumina ca simbol inițiatic cu larg spectru simbolic am mai investigat-o [467]; aici, în sferă cosmogonică, mai adăugăm sinteza prismatică din *Ondina,* unde „a soarelui albă lumină" se conjugă cu Logosul, („muzica sferelor") într-o „mistică, dulce cîntare".

Miturile antropologice ale *Cabalei* aparțin surselor gnostice. E vorba de mitul Androginului-Adam la Heliade și de Lilith, demonul feminin al sexualității impure, chiar dacă numele nu-i apare în *Anatolida. Cabala* imaginează o nuntă simbolică a lui Dumnezeu, Tatăl a toate din *Facere,* cu Edem, jumătate fecioară, jumătate șarpe, simbol chtonian. Din acest nupțiu ar fi urmat să se nască pămîntul, îngerii și Adam (G. Scholem, *op. cit.,* p. 183—185). Asemenea viziuni le-a receptat apoi Böhme. Dar și Adam, izomorfie divină, a lui Unu, se va uni cu Shekina (suflet, Psyché), principiul feminin, lunar, alegorie și din *Cîntarea Cîntărilor,* „Muma de jos" (vezi Mumele din *Faust),* Sefira. Cu alte cuvinte, și Dumnezeu, și Adam sînt în *Cabala,* ca și în miturile orientale, Androgini, semnificînd ambivalența originară, plenitudinea, fecunditatea, cu surse posibile și în Platon. Dedublarea lui Adam prin alteritate, nașterea Evei înseamnă căderea Shekinei devenită demoniacă; urmează exilul lui Adam. Reintegrarea ambelor principii se va produce prin redempțiune. (Căderea lui Adam am văzut-o în cap. *Biblia...).* Firul *Cabalei* este foate evident la Heliade în cîntul *Viața sau Androginul.* Aici Adam, „al omului arhetip" (ce intuiții pentru formele lingvistice moderne avea italienizantul și „vechiul" Ion Heliade-Rădulescu, el care vorbea și de „mythistorie"!) trăiește într-un „terestru paradis" stăpînind macrocosmosul, întrucît „întinde iară brațul / Să ia soarele-n mînă". Principiul feminin coexistent îl face să simtă „că poartă un alt sine în sinele său propriu" de care „se înamoră", pînă cînd Dumnezeu, „cărunt și venerabil" „mlădie" acea „vitală coastă", o „angeliză" în „Divina noastră Evă". Invocarea erosului ei aduce pe buzele lui Adam argumentul „d-a reveni la sine", spre a fi „întotdauna, precum am fost, un corp".

Scanned with OKEN Scanner

Regăsirea eului divin printr-o nuntă simbolică cu „mireasa“ (Shekina), reabilitează căderea în materie, în demoniac, în rău. Tot la Heliade mai există, am mai spus, Lilith, „cerească curtezană“ reprezentînd „cealaltă parte“ — „a sexului ei grații inspiră voluptatea“. Poate că erosul naturii cosmice pentru Dochia să fi păstrat asemenea riminiscențe, ale unei Shekine pierdute, în exilul istoriei naționale. Tot în *Cabala* prin magie apare Golemul, avatar al lui Homunculus la Paracelsus și Goethe. Atenția acordată ritualului resuscitării în *Jezira,* text cabalistic, ne interesează pentru secvența din *Strigoii.* În textul ebraic theurgia implică combinații de litere, consoanele semnificînd elementele : „Pneuma umană a devenit caldă, a aspirat aerul ca o ventuză. Apoi a transformat-o în apă, apoi în sînge, iar sîngele în carne“ *(op. cit.,* 187—195). În *Strigoii,* cum bine se știe, după ce magul „cu a farmecelor vargă“ stîrnește „un cînt frumos și dulce — adormitor sunînd“, se face invocarea elementelor în transmutații asemănătoare. Acele „Stihii a lumii patru“ sînt chemate să transforme piatra în aur (prin alchimie), dar și „apa-n sînge“. Această sursă se află și la Grimm, Arnim, Hoffmann, romanticii fantaști. Dar poate că transmutațiile Luceafărului-Zburător prin cufundări în apa mării să conțină ecouri ale unor asemenea „vrăji“ ale descîntecului teluric.

Jacob Böhme cu *Mysterium Magnum,* sursă mult mai des invocată în cazul lui Eminescu, unește *Cabala* cu gnoza și alchimia. Aici resuscitarea, de pildă, antrenează mercurul, principiu acvatic, feminin, sub impulsul sulfului, focul, principiu masculin, spre a crea Androginul (Rebis). Poate nu pare hazardat din cale afară să vedem în prima întrupare a Luceafărului, născut din unirea cerului, (ipostază solară), cu marea (ipostază acvatică), Androginul venit să-și reîntregească unitatea pierdută, mai ales că este numit de Cătălina, „înger“, deci hermafrodit. Un alt Androgin este Somnul cu „dulci umeri și netezi“ și blond, semn al respectivei tipologii („pletele blonde și lungi spice de aur“). El îl va purta pe Feciorul fără stea, „beat de a visului lungă magie“ „în lumi luminoase“ ale erosului simbolic al lumilor. Alte simetrii

Scanned with OKEN Scanner

din Böhme ar fi la Eminescu vibrația luminoasă, semn al lumii vegetale, constantă la poetul român, și viața spiritului, revelată de corporalitatea naturii (Leiblichkeit), de pildă, în *Demonism*. Demonia geniului, creația ca rezultantă a acestui principiu, sînt teme eminesciene prea cunoscute, înregistrate de mult în registrele eminescologiei. În Paracelsus iubit de Goethe, Eminescu putuse afla „spiritul sideral", Arheus, care facilitează cunoașterea naturală și transcendentală *(Sărmanul Dionis)*. Swedenborg, vizionarul teosof care vorbea cu îngerii descriind statul lor ideal în *De Caelo,* oferea lui Eminescu amplificarea temei neoplatonice a îngerului *(Înger de pază, Aveam o muză, Locul aripelor)*. În egală măsură strălucirea palatelor uraniene putea viza același izvor, indicat frecvent și cercetat ca formă a imaginarului în *Eminescu. Poezia elementelor. (ed. cit.)*. Esoterismul hasdeian cu aceleași izvoare i-a marcat, cum am văzut în *Cartea I,* ultimii ani ai vieții prin construcții speculative ale unei suprarealități oculte.

Aparent, Macedonski, ce-și declarase aderarea la metempsihoza lui Pitagora, proclama existența unui Arheu și-l admira pe Péladan, urmaș al teosofiei germane (Vezi cap. *În absența manifestului romantic),* nu se nutrește în poezia sa din aceste surse. Dacă gîndim însă cauzal, sciziunea dintre „făptura de humă" și suflet, principiu al transcenderii prin „aripi" și zbor perihelic, ne trimite cel puțin spre neoplatonici, dacă nu spre Pitagora. Sufletul macedonskian „urcă, esență divină deplină, și pur se absoarbe-n azur" *(Rimele cîntă pe harpă)*; alteori, principiu solar al focului, el se integrează în cosmos („Clar azur și soare de-aur este inima mea toată"), clamînd „descatenarea" filosofilor romantici ai naturii („Oh ! lăsați pe-oricare suflet în a lui perihelie"). Erosul cosmic, acela „dintre natura renăscută / Ș-atotputernicia Veciniciei de om abia întrevăzută" se celebrează prin armonii sinestezice paradisiace, între „parfume" de roze (simbol mistic), între glasul armonic al „diamantatului abis" și „freamete de aripi în fundul cerului deschis" *(Noaptea de mai)*. Extazul macedonskian este totdeauna spiritualist, chiar dacă, divergent celui eminescian, se realizează prin zbor vertical, solar, și nu prin descinderi chtoniene

Scanned with OKEN Scanner

și submarine, izomorfii ale morții. Alte motive care întîlnesc doctrinele esoterice ar putea fi predestinarea cuplului serafic sau demoniac *(Palidă umbră)*, formulări precum „universalul suflet", demonia trecută prin filtre simboliste *(Imn la Satan)*. Efebul, obiect de cult în cenaclul și în poezia „Sburătorului", este la Macedonski androgin. În acest sens notăm că în traducerea *Dans de efeb* imaginea acestuia are un ce „feminin și viril / Muiat în luciri de beril". Poemul *La visul profan* imaginează un fel de înger eminescian al somnului cu care eroul liric realizează un zbor extatic nelipsit de tentă erotică : „transfigurați / Ca doi columbi înaripați / În sus / Luînd-o prin văzduhul alb". Ținta va fi, evident, recîștigarea unității pierdute. Secvența flăcării ce se transformă în arhanghel, simbol al forțelor creatoare, poate fi în egală măsură alchimic-inițiatică, precum și simbolul nu întîmplător oriental al Meccăi, o Fata Morgana, nălucind între nisipuri *(Noaptea de decembrie)*. Chiar obsesia pietrelor prețioase în ritualul cenaclului dar și în poezie provine din același spațiu al simbolurilor esoterice.

Dacă reconsiderăm efectele estetice ale acestor receptări în timp, aflăm o teosofie mai puțin transfigurată la Heliade cu figuri esoterice păstrîndu-și deseori sensul mistic (căderea lui Adam-Androginul, geneza, Eonii, Logosul-Eros divin), și o altă altitudine, simbolică, la Eminescu și Macedonski. La poetul național esoterismul nu face altceva decît să sporească aria „hieroglifei", prin care realul se supune acelei „gramatici a semnelor" teoretizată de Novalis. „Cifra vieții cea obscură" din „cartea lumii", motiv eminescian descins din esoterism (dar și mitologia Nordului), descoperirea esențelor privesc totdeauna universul creației în străfundurile căreia prin descindere continuă se află, ascuns de văluri, eul ca principiu organizator al cosmosului. Finalul postumei *Vis* transcende ideea căutării printr-o succesiune de obstacole la sfîrșitul căreia inițiatul-poet își descoperă dublul.

Prin tristul zgomot se arată,
Încet, sub văl, un chip ca-n somn
Cu o făclie-n mîna-i slabă —
În albă mantie de Domn.

Scanned with OKEN Scanner

Și ochii mei în cap îngheață
Și spaima-mi sacă glasul meu.
Eu îi rup vălul de pe față...
Tresar — încremenesc — sunt eu.

Cele mai diverse încifrări esoterice pot fi surprinse dincolo de romantism, la Emil Botta, Ion Barbu, în dramele mitice blagiene, în ultimele romane sadoveniene, iar astăzi în poezia lui Cezar Baltag, Mircea Ciobanu, Nichita Stănescu (Îngerul și Eonul), la Ștefan Augustin Doinaș, la mai tinerii Dinu Flămînd, Grete Tartler, Ion Mircea. *Cel mai iubit dintre pămînteni* vizează o „nouă gnoză" și un eros simbolic, unificator.

*

Desigur, sîntem conștienți că au rămas înafara acestor capitole afectate „modelelor" altele nu mai puțin importante, ca mitologia indică învestigată într-o excelentă lucrare de Amita Bhose *(op. cit.)*. Dante ca orizont al viziunilor serafice și infernale de la *Anatolida* la Eminescu devine mit personal al ostracizatului pentru Macedonski. Romanticii ruși pătrund prin C. Negruzzi și C. Stamati. Young, poet al melancoliei nocturne, tradus de Simion Marcovici, apare ca filon constitutiv al acestei teme romantice. Nu mai vorbim, din cauza deselor referințe, despre Volney, Musset, Walter Scott sau Chateaubriand, fiecare obiect al unei posibile monografii comparatiste. La fel Schiller cu *Hoții,* dar și cu *Estetica,* se arată a fi un subiect la fel de incitant. O interesantă lucrare *Eminescu — Leopardi* de I. Cheie-Pantea (Ed. Minerva, 1980) arată efectul studiilor analogice.

Credem însă că literatura noastră comparată, aflată la începuturile exegezelor ei moderne, în pofida temeinicelor repere teoretice ale lui Paul Cornea, va continua să complinească petele albe. N-am năzuit, de fapt chiar în micromonografiile anterioare, decît să schițăm *traseele unor surse externe privite genetic, astfel încît să evidențiem intraatomismul poeticii romantice românești.*

Scanned with OKEN Scanner

5. CONCLUZII. STRUCTURA RECEPTORULUI

Nu se poate nega faptul că romantismul românesc este un efect al receptării într-un „orizont de așteptare" de natură psihosociologică și estetică, ceea ce am urmărit să argumentăm în cele două părți ale Volumului I. Afirmînd același lucru, E. Lovinescu a crezut a infirma axiologic literatura apărută, ceea ce implică precizarea disjungerii sferelor ; la urma urmelor, integrarea unei influențe, chiar explicită, poate prezida opere exemplare. A considera, prin urmare, spațiul secolului XIX românesc cu prelungiri inerente în secolul al XX-lea, drept receptor, nu infirmă valoarea estetică, care se constituie în cazul de față dintr-un organism la început bipolar, absorbind *într-un mod particular* „modelele". Incidența teoretică a problemei intră în sfera literaturii comparate care realizează în prezent trecerea de la sursologie la studiul analogiilor. Pe bună dreptate în volumul său *Regula jocului (ed. cit.),* Paul Cornea respinge schematismul comparatiștilor „clasici" ca Van Tieghem, căutînd „concordanța" într-o viziune genetică pentru care am optat aprioric în prezentul studiu, privire realizată de Paul Cornea însuși în *Originile...* „Din punct de vedere al receptorului, scrie prin urmare autorul citat în *Regula...* care e esențial, pentru că nu există influență decît suportată, aceasta constă într-o *apropiere de valori consubstanțiale, care se găsesc la un nivel mai înalt de receptare, expresivitate și conștiință de sine*". (p. 107). O altă con-

cluzie teoretică (evidentă prin tactica deductivă a *Poeticii),* formulată de același pertinent teoretician și istoric literar, este conglomeratul influențelor favorizat de ceea ce Paul Cornea numește „competență conotativă", privind „rezerva paradigmatică de sensuri afective și simbolism imagistic în funcție de care se interpretează discursul literaturii" (p. 90). S-ar putea completa asemenea învestigări prin „orizontul de așteptare", termen pe care l-am mai folosit și care îi aparține lui H. R Jauss (Erwartungshorizont), în studiul relației cititor-operă, iar în cazul nostru, receptor-emițător („modelul"). [468] Acest „orizont" presupune la Jauss experiența prealabilă (în cazul nostru folclorul, Letopisețele), forma și tematica operelor noi, („modelele" verificate în studiul nostru prin emoționalism romantic, o anume natură cu forme materiale și transcendente, o propensiune spre metaforă, simbol și mit), finalmente o anume ruptură dintre realitate și lumea imaginară oferită (la noi, după faza militantă, evadarea tipic romantică eminesciană și apoi, aceea sămănătoristă). În acest sens, fără a cunoaște în cursul elaborării studiului lucrarea lui Jauss, ne-a călăuzit ambiția de a configura „o estetică a receptării și a efectului produs", formulă a cercetătorului de la Kostanz *(op. cit.).*

Strategia cărții de față a conjugat privirea diacronică asupra reacției conceptuale *(În absența manifestului romantic),* cu una sincronică *(Modelele culturale și literare ; Alte lecturi romantice),* privind materia lirică. În primul caz implicarea în orizontul poeticii europene, de la Herder la Hugo a stabilit „corespondențe" din care a derivat cu necesitate studiul micromonografic al receptării unor „modele". Concluzia ne-a permis să deducem o structurare a poeticii romantice românești paralelă cu structurarea poeziei însăși, ca literaturitate. Prima treaptă a acesteia, „dimineața poeților", cum a numit-o Eugen Simion, a absorbit recomandarea fervență și chiar clamarea formelor, temelor, modelelor, în care s-a evidențiat, desigur, *Dacia literară,* dar și gîndirea de pionier a lui Cezar Bolliac spre a răzbate în *Sămănătorul* lui Iorga. Emiță-

Scanned with OKEN Scanner

torul principal al etapei inițiale, sinteza influențelor și atestarea lor, a fost receptată din opera Doamnei de Staël. Ulterior, etapa culminantă a romantismului nostru trece de la clamarea noilor forme, descoperire a „orizontului de așteptare", la investigarea organismului operei, fond și formă, la problema specificului național, spre structurile adînci constînd în simbolul iradiant. Acest drum de la retorică la „hieroglifa" lui Eminescu, secondează și preluările care depășesc adresele preromantice, Ossian, Rousseau, spre a accede la Goethe, Shakespeare, mitologiile orientale și germanice, idealismul magic german. Emițătorul se transferă în sfera gîndirii și a poeziei germane, nesupusă de astă dată emoționalismului unui intermediar de felul Doamnei de Staël.

Cercetarea sincronă a „modelelor" în materia poeziei noastre evidențiază două opțiuni proprii oricărui romantism național, dar mai cu seamă celui românesc, și anume, *degajarea surselor autohtone și lectura romantică* a acestora, implicînd chiar confecționarea de „falsuri" (cap. *Folclorul și mitologia românească; Istoria națională. Cronicile*). „Naivitatea", virtutea herderian gîndită a folclorului, caracterul organic al structurii sale stilistice, iar pe de altă parte, destinul damnat al voievozilor români, îmbogățesc atît tipologia romantică, cît și universul liric. Peste aceste coordonate se suprapune conglomeratul „modelelor" externe, reprezentat printr-o „mutație a valorilor" privind monumentele mitice sau renascentiste, sincronă cu receptarea operelor romantice coexistente în timp. Fără reticențe adjectivul *romantic* se aplică oricărui corpus mitologic, *Bibliei* sau lui Shakespeare, marcînd *structuri* exemplare prin dezideratul „pasiunii", al peisajului colosal, pitoresc sau prin adîncime metafizică. Jauss numește mecanismul „izotopie paradigmatică" *(op. cit.)*. Între „modelele" naționale și europene au loc osmoze cu efect spectaculos. Istoria națională și tipologia lui Shakespeare trecută prin Byron și Hugo fuzionează în Eroii romantici ai Țărilor române; mitologia românească cu Zamolxe intersectează mitul nordicului Odin; „dorul" se conjugă cu melancolia rousseauistă și lamar-

Scanned with OKEN Scanner

tiniană a naturii, Demonul-Zburător trece prin imaginea lui Satan, atît biblic, cît și miltonian ; zînele din basmul românesc captează simboluri feminine esoterice precum Maia sau Tora.

„Orizontul de așteptare" românesc concentrează într-un singur deceniu evoluția sensibilității europene de la preromantic (Ossian, Rousseau cu melancolii solitare, reverii, clamări ale fascinației naturale, montană sau marină), la gama majoră a afectului romantic concentrată în decupajul violent al tipologiei (Byron, Hugo cu „pasiunea" devoratoare). Stările afectului se polarizează, dar se și aglutinează în romantismul nostru pașoptist, la Alexandrescu, oferind imagini ale reveriei nostalgice de tip preromantic, duios, contopite cu disperarea. La preeminescieni precum Bolliac. Catina, Sihleanu apare extazul vizionar al cunoașterii, extazul creator, titanismul panteist, necrofilia precedînd „setea de repaos" eminesciană. Verificările se află la romanticii Byron, Lamartine (cu note puternic preromantice), Goethe, Musset. Tema nebuniei și a predestinării, damnarea irevocabilă, antiteza hugoliană cu realul ulcerant vor continua să apară la Eminescu și Macedonski, activizînd receptarea romantismului german la cel dintîi poet. Emoționalismul preponderent se va concentra mai ales la acele „sînte firi vizionare" în monologuri patriotice, fie ale eroului liric însuși, fie ale decalcurilor sale din dramele romantice, ajungînd la Mihai Viteazul din drama lui Iorga. Aceleași „modele" prezidează o anume stilizare a lumii sensibile, dotată cu vizibile arhetipuri naționale, în sensul colosalului și al pitorescului. Peisajul românesc acceptă „selenizarea" nocturnului (Ossian, mitologia Nordului, Rousseau, Lamartine), conturul cețos, difuz, clarobscur al peisajului (Ossian, Lamartine) ; „goticizarea" muntelui însuși în lipsa arhitectonicii respective, visarea întinderii înghețate, „valea paradisiacă" (Lamartine), „elenizarea" Daciei sub acțiunea romanticilor germani, dar și „nordicizarea" ei prin Walhala subterană. Tipologia umană ale cărei sensuri estetice le vom degaja în volumul următor este confirmată de dramele lui Shakespeare, Schiller, Goethe și Hugo. Eroii sînt simpatetici „orizontului de așteptare". Rebelul, „Desțăratul",

Scanned with OKEN Scanner

Revoluționarul, Proscrisul descind din Byron (*Corsarul, Lara*), din Hugo (*Ruy-Blas, Hernani*), Geniul (Luceafărul, Feciorul... Miron) din Faust, Manfred, Hamlet ; Bardul (Mureșanu) din Ossian și Orfeu ; Regele, Voievodul damnat, din neamul Mușatin, din Regii lui Shakespeare. Eroul mitic, fie biblic, fie esoteric, Adam, Cain, Saul, Satan, Zeul (Odin, Zoroastru) se întîlnesc în romantismul nostru fie în aceste tipare, fie în fuziune cu Zamolxe ; un titan modern, ca Napoleon sau Byron devin personaje literare urmînd experiența literaturii sincrone a Europei. Toate aceste recuperări simultane apar la noi după validările impuse de intermediarul francez, autoritatea Doamnei de Staël și Victor Hugo, deveniți la rîndul lor receptori în fața culturii germane și intermediari în cazul literaturii noastre. De Staël clamează, ca și Hugo, fertilitatea mitologiei nordice și ossianești. Lamartine militează în prefețe pentru farmecul lui Ossian ; Hugo, pentru Shakespeare ; Leroux și Utopia franceză îi exportă spre noi pe Swedenborg și chiar Jacob Böhme. Operele franceze însele nu au nevoie de medieri, fiind absorbite simultan cu receptarea lor internă, — de aici, de pildă, admirația în fața lui Musset, cîntăreț facil al „pasiunilor".

Stilistic vorbind, „orizontul de așteptare" al receptorului își consolidează schelele orientîndu-le spre aceleași direcții. Se experimentează la începuturi elegia, meditația, specii romantice „specializate" (Lamartine), oda, balada, satira (Hugo), drama romantică (Shakespeare — Goethe — Byron — Hugo). Cît despre genul liric, el deține o întîietate incontestabilă ca în întreaga Europă, cotropind și pulverizînd structurile epice și dramatice. Secolul XIX românesc pînă la primele decenii ale celui următor este și al receptării retorismului, (Goga, de pildă), al monologului extins, deseori prolix (din Byron, Hugo), înglobînd cu frenezie antiteza, figura spiritului romantic (Byron, Hugo, Musset). Se descoperă poemul în proză (la Ossian, Rousseau) studiat cu bune rezultate de Mihai Zamfir.[469] Metafora, simbolul și mitul, proprii treptei de consolidare romantică, vor fi verificate prin frecventarea romantismului german (Novalis). Natura văzută ca o sin-

Scanned with OKEN Scanner

teză analogică și lectura ei simbolică va fi o convingere tributară lui Shakespeare, Goethe, *Bibliei,* doctrinelor esoterice, lui Novalis și Hugo, autori în același timp ai marilor mituri, îmbogățite la noi cu cele ale spiritualității naționale.

Sinteza organică a influențelor, romantismul românesc, hrănit și germinat în și din solul bogat al receptorului, *premisă a specificității sale*, va constitui dezideratul cercetării în al doilea volum al exegezei noastre.

Același volum va cuprinde *Indicele de nume general.*

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

[1] *Paul Cornea, Studiu introductiv* la *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc,* Ed. Academiei R.S.R., p. 10.

[2] *Dicționar de termeni literari,* Ed. Academiei R.S.R., 1976 ; D. Popovici, *Romantismul românesc (Ce este romantismul)* — *Studii literare,* II, ed. I. Em. Petrescu, Ed. „Dacia", 1974 ; Vera Călin, *Romantismul,* Ed. „Univers", 1975, p. 22—24 ; Paul Cornea, *Introducere (În jurul definirii romantismului în Originile...* ; Paul Van Tieghem : *Le romantisme dans la littérature européenne (Introduction),* Ed. Albin Michel, 1969 ; René Wellek : *Conceptul de romantism și istoria literară (Termenul „romantic" și termenii derivați)* — *Conceptele criticii.* Ed. „Univers", 1970. Excursuri istorice în Vera Călin *(op. cit.)* clasicul Paul Van Tieghem, *Dicționarul* citat, pînă la manualele în uzul liceelor *(Literatura română* pentru cls. XI de A. Gh. Olteanu și Maria Pavnotescu, Ed. Didactică, 1979).

[3] René Wellek, *op. cit.* ; Gaëtan Picon : *Le romantisme* în *Histoire des littératures* t. II, „Pléiade", Gallimard, Paris, 1957.

[4] Tudor Vianu, *Filosofie și poezie,* studiu introductiv de Mircea Martin, Ed. Enciclopedică Română, 1971, p. 88.

[5] Mircea Eliade, volum cu același titlu, *Insula lui Euthanasius,* E.F.R., Buc., 1943 ; Lucian Blaga, *Zări și etape,* E.P.L., 1968 ; T. Vianu în *Clasicism, baroc, romantism,* Ed. Dacia, 1971.

[6] Mircea Eliade, *op. cit.,* p. 13.

[7] Gaëtan Picon, *op. cit.,* p. 156, (trad. ns.).

[8] Gaëtan Picon, *op. cit.,* p. 149, (trad. ns.).

Scanned with OKEN Scanner

[9] Alber Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Ed. Univers, Buc., 1970, *Introducere*, p. 14.

[10] Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 147.

[11] René Wellek, *op. cit.*, *(Conceptele...)*, p. 135—136.

[12] *Ibidem*, p. 167.

[13] Paul Cornea, *op. cit.*, *(Originile...)*, p. 533—538 (Capitolul — *Conceptualizarea romantismului — Adoptarea termenului romantic și a derivatelor sale).*

[14] Petre Poenaru, *Dicționar francez-român*, II, p. 581.

[15] Paul Cornea, *op. cit.*, p. 511.

[16] Alexandru Duțu, *Romantismul pașoptist* în *Sinteză și originalitate în cultura română*, Ed. Enciclopedică, p. 208.

[17] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 6, Ed. Minerva, 1972, p. 535 și 539.

[18] Sursele citatelor în ADDENDA la Elena Tacciu, *op. cit.*, ; *(Mitologie...)* în egală măsură Vera Călin, *op. cit.*, — *Estetica.*

[19] René Wellek, *op. cit.*, *(Istoria...)*, v. II, *Introducere*, p. 6.

[20] George Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești* (1812—1866), Ed. Didactică, Buc, 1967.

[21] În problemă, evident, D. Popovici, *Studii literare*, vol. III, *(Ideologia literară a lui Ion Heliade-Rădulescu)* Ed. Dacia, 1977, cu excelentul aparat critic datorat Ioanei Em. Petrescu.

[22] Dim. Păcurariu, *Aspecte ale polemicii clasicism-romantism în literatura română (Romantismul românesc și romantismul european*, „Societatea de științe filologice", 1970), *Clasicismul românesc*, Ed. Minerva, 1971, *Clasicism și tendințe clasice în literatura română*, Ed. Minerva, 1979.

[23] George Ivașcu, *op. cit.*, p. 89.

[24] *Ibidem*, p. 90—91.

[25] Doamna de Staël, *Scrieri alese*, E.P.L.U., 1967, ed. Irina Mavrodin, p. 419—420.

[26] George Ivașcu, *Ibidem*, p. 130 ; p. 128 ; p. 126.

[27] *Ibidem*, p. 127.

[28] *Ibidem*, p. 122.

[29] *Ibidem*, p. 105.

[30] P. Poenaru, *op. cit.*, I, p. 747.

[31] *Ibidem*, I, p. 385.

[32] Zoe Dumitrescu-Bușulenga — *Valori și echivalențe umanistice*, Ed. Eminescu, 1973 ; Paul Cornea, *(op. cit.)*, *Originile...* p. 498 și urm.

[33] Johann Gottfried Herder, *Scrieri*, Ed. Univers, 1973, trad. și prefață de Cristina Ionescu, p. 60 și 89.

[34] *Ibidem*, p. 66—67.

[35] D-na de Staël, *op. cit.*, p. 421.

[36] *Ibidem*, p. 422—423.

[37] Paul Magheru, *Literatura română în context universal* (Arte poetice, curente literare), Oradea, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

[38] În problemă, mai dezvoltat, D. Popovici, *Romantism și socialism* în *definirea poeziei*, — *În amintirea lui C. Giurescu*, Buc., 1944.

[39] ADDENDA în Elena Tacciu, *Mitologie...* ed. cit., p. 335.

[40] D-na de Staël, *op. cit.*, p. 311—312.

[41] Toate citatele din Cezar Boliac — din G. Ivașcu, *op. cit.*, p. 384—397.

[42] George Baronzi, *Prefață*, la *Cugetările singurătății*, Buc., C. A. Rosetti și Winterhalder, 1847, în G. Ivașcu, *op. cit.*, p. 408—414.

[43] Gr. Alexandrescu, în G. Ivașcu, *op. cit.*, p. 414—416.

[44] Georg Wilhelm Hegel, *Prelegeri de estetică*, în trad. lui D. D. Roșca, Ed. Acad, Buc., 1966 I, p. 118.

[45] Apud G. Ivașcu, p. 580.

[46] Tudor Vianu, *Scriitori români*, II, ed. Pompiliu Marcea-Cornelia Botez, Ed. Minerva, Buc. 1970, p. 320. Anexa.

[47] Georg Wilhelm Hegel, *op. cit.*, I, p. 528.

[48] *Ibidem*, II, Cap. III (*Poezia*).

[49] Apud George Ivașcu, *op. cit.*, p. 584—585.

[50] Tudor Vianu, *op. cit.*, I, p. 369—388.

[51] Titu Maiorescu, *Critice*, I, E.P.L., Buc., 1967, p. 34.

[52] *Ibidem.*, p. 31.

[53] *Ibidem*, p. 34.

[54] Georg W. Hegel, *op. cit.*, II, p. 371.

[55] *Ibidem*, I, p. 53.

[56] Titu Moiorescu, *Critice*, I, p. 13.

[57] *Ibidem*, p. 34.

[58] *Ibidem*, p. 68.

[59] Arthur Schopenhauer, *Studii de estetică*, Ed. Științifică 1974, Introd. N. Tertulian, trad. G. Tănăsescu, p. 101—104.

[60] Z. Ornea, *Junimea și Junimismul*, Ed. Eminescu, 1975, Cap. II — *Ideologia junimistă* (p. 120—132).

[61] N. Tertulian, *Experiență, artă, gîndire (Estetica lui Schopenhauer)*, Ed. Cartea românească, 1977.

[62] Liviu Rusu, *op. cit.*

[63] Arthur Schopenhauer, *Lumea...*, trad. fr. *(Le monde comme volonté et comme réprésentation*, traduit par A. Burdeau, Paris Alcan, 1898)), p. 324 (Trad. ns.).

[64] Titu Maiorescu, *op. cit.*, v. II, p. 13.

[65] Constantin Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, ed. Z. Ornea, Ed. Minerva, B.P.T., 1976, v. I, p. 113—114.

[66] *Ibidem*, p. 136, (Studiul *Ceva despre clasicism și romantism).*

[67] *Ibidem*, p. 103.

[68] *Ibidem*, p. 106.

[69] *Ibidem*, p. 168—169.

[70] *Ibidem*, p. 27.

[71] *Ibidem*, p. 330.

[72] *Ibidem*, p. 331.

[73] *Ibidem*, p. 324.

Scanned with OKEN Scanner

[74] *Ibidem*, p. 329.
[75] *Ibidem*, p. 328.
[76] G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, E.P.L., 1969, I.
[77] Citatele din caietele eminesciene sînt extrase în virtutea mînuirii mai lesnicioase, din M. Eminescu, *Despre cultură și artă*, ed. D. Irimia, Junimea, 1970. Aici, p. 40, 42.
[78] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 255—256.
[79] Immanuel Kant: *Critica rațiunii pure*, Ed. Științifică, 1969, p. 81.
[80] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 42—43.
[81] *Ibidem*, p. 289.
[82] *Ibidem*, p. 43.
[83] *Ibidem*, p. 243.
[84] *Ibidem*, p. 133.
[85] *Ibidem*, p. 288.
[86] *Ibidem*, p. 38.
[87] *Ibidem*, p. 293.
[88] *Ibidem*, p. 129.
[89] Elena Tacciu, *op. cit.*, ADDENDA, p. 298—299.
[90] G. Călinescu, *op. cit.*, *(Opera lui...)*, I, p. 424.
[91] George Ivașcu, *op. cit.*, p. 131—132.
[92] *Ibidem*, p. 162.
[93] *Ibidem*, p. 161.
[94] *Ibidem*, p. 179.
[95] În René Wellek, *op. cit.*, *(Istoria...)* v. 2, p. 20.
[96] *Ibidem*, p. 44.
[97] Elena Tacciu, *op. cit.*, (ADDENDA) p. 322.
[98] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 51—52.
[99] *Ibidem*, p. 71.
[100] *Ibidem*, p. 243.
[101] *Ibidem*, p. 130.
[102] *Ibidem*, p. 81.
[103] *Ibidem*, p. 89.
[104] *Ibidem*, p. 83.
[105] *Ibidem*, p. 206.
[106] *Ibidem*, p. 49.
[107] *Ibidem*, p. 55.
[108] *Ibidem*, p. 119.
[109] *Ibidem*, p. 20—21.
[110] *Ibidem*, p. 61.
[111] George Ivașcu, *op. cit.*, p. 231, 272.
[112] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 213, 219.
[113] *Ibidem*, p. 295—296.
[114] Alexandru Macedonski, *Opere*, IV, *Articole literare și filosofice*, ed. critică T. Vianu, E.F.R., 1946, p. 142—158.
[115] *Ibidem*, p. 139.
[116] Semnalată de Adrian Marino în cartea sa *(Opera lui...)* din 1967, conferința figurează integral în *Manuscriptum* nr. 4 pe 1975, cu comentariile Danei Popescu și cu o prezentare a lui A. Marino.

Scanned with OKEN Scanner

[117] Sursa citată, p. 31.
[118] *Ibidem*, p. 25—26.
[119] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, p. 74 *(Poema Levante și Calavrita*, 1880).
[120] Sursa citată, p. 22.
[121] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, p. 83 *(Despre logica poeziei).*
[122] *Ibidem*, p. 110 *(În pragul secolului).*
[123] Articolul citat *(Romantismul)*, în *rev. cit*, p. 22.
[124] *Ibidem*, p. 26—31.
[125] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, p. 34.
[126] *Ibidem*, p. 27—28.
[127] Adrian Marino, *Opera lui...* E.P.L., 1967, p. 7.
[128] *Ibidem*, p. 34.
[129] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, p. 72.
[130] *Ibidem*, p. 90—91.
[131] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 615.
[132] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, p. 104, p. 73.
[133] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 64.
[134] *Ibidem*, p. 695
[135] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, p. 87.
[136] *Ibidem*, p. 92.
[137] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 646.
[138] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, p. 78.
[139] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 648.
[140] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, p. 104.
[141] *Ibidem*, p. 617.
[142] *Ibidem*, p. 608.
[143] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, p. 104.
[144] *Ibidem*, p. 130—131.
[145] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, p. 101.
[146] *Ibidem.*
[147] *Ibidem*, p. 100.
[148] *Ibidem*, p. 110—112.
[149] *Ibidem*, p. 129.
[150] *Ibidem*, p. 135.
[151] *Ibidem*, p. 100.
[152] *Ibidem*, p. 110.
[153] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 654—662.
[154] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, p. 127—128.
[155] Alexandru Duțu, *Romanul integrării capodoperelor literaturii universale în romantismul românesc*, în *Romantismul românesc și romantismul european*, Soc. Șt. Filologice, Buc., 1970, p. 84, 88.
[156] Ion Heliade-Rădulescu, *Critica literară*, Ed. Minerva, Buc., 1979, p. 129—139.
[157] *Revista de istorie și teorie literară*, 2/1974.
[158] Paul Cornea, *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului XIX*, în *op. cit.*, *(De la Alexandrescu...)*, p. 57—59.
[159] G. Călinescu, *op. cit.*, *Opera lui Mihai Eminescu.*

Scanned with OKEN Scanner

[160] Paul Cornea, *op. cit., (Originile...)*, p. 499, 498, 509.
[161] Capitole respective în Paul Van Tieghem, *op. cit., (Le Romantisme...)*
[162] René Wellek, *op. cit., (Istoria criticii literare moderne)*, v. I, p. 206.
[163] Johann G. Herder, *op. cit., (Scrieri)*, trad. Cristina Ionescu, p. 56, 75, 85, 88, 89.
[164] Cf. George Ivașcu, *op. cit.*, p. 568, 574.
[165] Funk-Wagnalls, *op. cit., (Dictionary...)*, New York, 1949, I, p. 403.
[166] Gheorghe Vrabie, *Folclorul, obiect, principiu, metodă*, Ed. Academiei, 1970.
[167] Alex. Bistriţianu, *Teorie și inspirație folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri*, Ed. Minerva, 1977 („Universitas") ; Teodor Vârgolici, *Romantismul. Prelucrarea folclorului, ca tematică și forme de expresie*, în *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, Ed. Acad., 1971.
[168] Paul Cornea, *op. cit.*, p. 503—509.
[169] Alexandru Bistriţianu, *op. cit.*, ; T. Vîrgolici, *op. cit.*
[170] George Ivașcu, *op. cit.*, p. 327—328.
[171] *Ibidem*, p. 332.
[172] *Ibidem*, p. 471.
[173] Mihail Kogălniceanu, *Opere*, v. I, 1972, p. XXVI—XXVII.
[174] Vasile Alecsandri, *op. cit.*, 1866, *Prefața.*
[175] Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 603—613.
[176] *Ballades et Chants populaires de la Roumanie*, Recueillis et traduits par V. Alecsandri, E. Dentu, 1855, *Introduction* par M. A. Ubicini, p. XXVII.
[177] *Ibidem*, (p. XXX—XXXVII), (trad. ns.).
[178] Henri H. Stahl, *Folclorul și obiceiul pământului*, în *Studii de folclor și literatură*, E.P.L., Buc., 1967, p. 9.
[179] Vasile Voiculescu, *Lirica populară* în op. cit., p. 689.
[180] Vasile Alecsandri, *op. cit., (Poesii populare...)*, ed. 1867, p. 57, p. 193.
[181] *Ibidem*, p. 453.
[182] Ion Heliade-Rădulescu, *Curs întreg de poesie generale*, Buc., 1968, Introducere *(Geniul limbelor în genere și al celei române în parte)*, p. XXVIII și LIII—LIV.
[183] *Convorbiri literare*, III, nr. 17, 1 XI 1869, p. 301—304. Se mai poate consulta în problemă studiul colectiv *Reviste literare românești din secolul al XIX*, de M. Bucur, P. Cornea, R. Florea, Stancu Ilin, George Muntean, Teodor Vârgolici, sub îngrijirea lui Paul Cornea, Ed. Minerva, 1970 — Cap. *Convorbiri literare.*
[184] Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Pagini alese*, Ed. Tineretului, 1968, ed. M. Drăgan, p. 343, 344—345.
[185] Mihai Eminescu, *op. cit., (Despre cultură...)*, p. 51, text german p. 265.
[186] *Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Ed. Academiei, 1979, p. 293—294, articol semnat L. C. (Lucia Cireș).

Scanned with OKEN Scanner

[187] Barbu Ștefănescu-Delavrancea, *Despre literatură și artă*, E.P.L., 1963, p. 165.

[188] Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 604—608.

[189] Barbu Ștefănescu-Delavrancea, *op. cit.*, p. 187—189.

[190] Cel care face observația este Ion Rotaru *(op. cit.*, E.P.L., 1965), p. 251. Tot el stabilește fugitiv diferențierea față de caracterul subiectiv al prelucrărilor doinei la Eminescu.

[191] G. Călinescu, *op. cit., (Istoria literaturii...)* p. 264—266.

[192] *Ibidem*, p. 416—417, (Cap. *Poetul național).*

[193] Ovidiu Bîrlea, *Poetica folclorică*, Ed. Univers, 1979.

[194] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, E.P.L.U., 1969, p. 222.

[195] *Ibidem*, p. 218, 222, 127.

[196] D. Murărașu, *op. cit.*, v. I, p. 58, 63—64.

[197] Lucian Blaga, *ibidem*, p. 219.

[198] D. Caracostea, *Poezia tradițională română. Balada populară și doina*, E.P.L., 1969, p. 523—524.

[199] Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, E.P.L., 1967, p. 60—62.

[200] Elena Bălan Osiac, *Sentimentul dorului în poezia română, spaniolă și portugheză*, Ed. Minerva („Confluențe"), 1972.

[201] M. A. Ubicini, *op. cit.*, p. XXXIV—XXXV.

[202] Funk-Wagnalls, *op. cit.*, I. p. 398, *(Dictionary...).*

[203] Iordan Datcu — S. C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor* cu o pref. de Ovidiu Bîrlea, Ed. Științifică, 1979, p. 272.

[204] George Vâlsan, *Etnografia*, Cluj, 1927, p. 37.

[205] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 88.

[206] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, E.F.R., 1946, p. 676 și urm.

[207] Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, Ed. Monitorului Oficial, Buc., 1937, p. 12—14.

[208] *Ibidem*, p. 15.

[209] Ernst Cassirer, *An Assay on Man (Essai sur l'homme)* Ed. de Minuit, 1975, p. 113.

[210] Lucian Blaga, *op. cit., (Elogiul...)* p. 5—6.

[211] Adrian Păunescu, *Sub semnul întrebării*, Ed. Cartea românească Buc., 1979, p. 240.

[212] Mircea Eliade, *op. cit.*, 1966, p. 1135, (trad. ns.).

[213] Extrase din Schelling, Fr. Freuzer, Max Müller în Elena Tacciu, *op. cit.*, (ADDENDA — Cap. *Mit.)* p. 347 și urm.

[214] Carl Gustav Jung — Ch. Kerényi — *Introduction à l'essence de la mytologie*, Payot, Paris, 1974, p. 15.

[215] George Ivașcu, *op. cit., (Din istoria...)*, p. 471, 479—480.

[216] Ion Heliade-Rădulescu, *op. cit., (Critica...)* p. 91.

[217] *Ibidem.*, p. 90 și urm.

[218] *Ibidem*, p. 157, 158, 169.

[219] Elena Tacciu, *Dacismul și ideea națională la Cezar Bolliac*, în *România literară* 17/1976 ; *Trei poeți preeminescieni*, ed. cit., p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

[220] Texte inedite în *Manuscriptum* 4/1977 cu un comentariu de Ion Oprișan, p. 71—84.

[221] Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Istoria critică a românilor*, Imprimeria Statului, Buc., 1875, I, p. 26—27.

[222] Nicolae Densușianu, *Dacia preistorică*, Carol Göbl, Buc. 1913, vol. I—II. Exemple din pp. 61, 91, 189, 202, 207, 295 (I), 551, 607, 713, 950 (II).

[223] Aron Densușianu, *Epopeea română* în *Cercetări literare*, Iași, Șaraga, 1887, p. 8, 28—29.

[224] Lazăr Șăineanu, *Ielele*, Ed. Acad. Română, Buc. 1886, *Introducere*, (f. p.)

[225] Gheorghe Asachi, *Opere*, I, ed. N. A. Ursu, (Scriitori români) Ed. Minerva, 1973, p. 688. *Note și variante.*

[226] Costache Stamati, *Muza românească*, ed. de Ion și Rodica Rotaru, note de Ion Rotaru, E.P.L., Buc. 1967, p. 498.

[227] *Ibidem*, p. 119.

[228] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și lumea miturilor* (în *Valori și echivalențe umanistice*), Ed. Eminescu, Buc. 1973.

[229] Eugen Todoran, *Eminescu*, ed. cit., cap. *Mitul românesc.*

[230] *Op. cit.*, p. 239.

[231] Mircea Eliade, *op. cit.*, (Art. *Myth*, p. 1135), Trad. ns.

[232] Perpessicius, M. Eminescu, *Opere*, IV, p. 459—461.

[233] Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, *(Tipologia...) Cosmogonia*, p. 118—125.

[234] *Ibidem*, p. 132—134.

[235] *Ibidem*, p. 157—158.

[236] *Ibidem*, p. 248—261.

[237] *Ibidem*, p. 209.

[238] Mihail Kogălniceanu, *Opere*, II, Ed. Academiei, Buc., 1976, ed. de Al. Zub, p. 404.

[239] *Ibidem*, p. 386.

[240] Nicolae Bălcescu, *Opere*, I, Ed. Academiei, 1953, p. 53.

[241] *Ibidem, Opere*, II, *(Istoria românilor...)* p. 25.

[242] Mihail Eminescu, *Despre cultură și artă*, ed. cit., p. 25—26.

[243] Nicolae Bălcescu, *Opere*, I, ed. cit., p. 325.

[244] *Ibidem, Opere*, II, p. 100.

[245] Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Scrieri alese*, I, ed. J. Byck, E.P.L., 1968, p. 252 ; 344.

[246] Georg Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Einleitung Werke, IX, p. 75.

[247] Bogdan-Petriceicu Hasdeu, *op. cit.*, p. 251.

[248] Mircea Eliade, *Introducere* la *B.-P. Hasdeu, Scrieri literare, morale și politice*, I, E.F.R., Buc., 1937.

[249] Mihail Kogălniceanu, *Opere*, II, ed. cit., p. 55.

[250] *Ibidem. Introducție* la *Arhiva românească*, p. 404—405.

[251] Nicolae Bălcescu, *Opere*, I, Ed. Academiei, 1953, p. 53—54.

[252] Mihail Kogălniceanu, *Opere*, II. *Letopisețile Țării Moldovei. Prefață*, p. 454—462, 501.

Scanned with OKEN Scanner

[253] Nicolae Bălcescu, *op. cit.*, I, p. 184—189.
[254] Mihail Kogălniceanu, *Opere*, II, p. 449.
[255] *Ibidem*, p. 389—390.
[256] *Ibidem*.
[257] *Ibidem*, p. 395.
[258] Nicolae Bălcescu, *Opere*, I, p. 325.
[259] Mihail Kogălniceanu, *Opere*, II, p. 119—121.
[260] *Cronicile slavo-române*, ed. I. Bogdan, Ed. Academiei, 1959, p. 13—14.
[261] Grigore Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, ed. P. P. Panaitescu, E.P.L.A., 1958, p. 63, 69—70.
[262] Şerban Cioculescu, *Varietăţi critice*, E.P.L., 1966, p. 149—153.
[263] Gheorghe Asachi, *Nouvelles historiques de la Moldo-Roumanie*, Iassy, Inst. de l'Abeille, 1859, *Préface*, 1858, p. 1—3.
[264] *Epopei naţionale*, ed. Teodor Vârgolici, Ed. Minerva, 1979. Note, p. 890.
[265] Mihai Eminescu, *Opere*, IV, Teatru, ed. Aurelia Rusu-George Munteanu, Ed. Minerva, 1978, p. 421 şi urm.
[266] *Ibidem*, p. 424.
[267] *Ibidem*, p. 584.
[268] Mihail Kogălniceanu, *Opere*, II, p. 83.
[269] Bogdan-Petriceicu Hasdeu, *Etymologicum*... B.P.T., Ed. Minerva, 1970, p. 235 şi urm.
[270] Mihail Kogălniceanu, *Opere*, II, p. 359.
[271] G. Călinescu, şi alţii *Clasicism, baroc, romantism*, Ed. Dacia, 1971, p. 11—14.
[272] *Cronicile slavo-române*, ed. cit., p. 94 şi 121—122.
[273] Mihai Eminescu, IV, *(Teatru)*, ed. cit., p. 471.
[274] *Cronicile slavo-române*, ed. cit., p. 99—103.
[275] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 490—492.
[276] *Ibidem*, p. 452.
[277] *Ibidem*, p. 484.
[278] *Cronicile...*, p. 18.
[279] Nicolae Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, I, E.F.R., 1940, p. 85—89.
[280] Nicolae Bălcescu, *Opere*, II (*Istoria românilor sub Mihai-Vodă Viteazul*, Ed. Acad. 1953, p. 51, 248, 324.
[281] Miron Costin, *Letopiseţul*... E.P.L., 1961, (BPT), p. 22, 27, 32—33.
[282] Mihail Kogălniceanu, *Opere* II, ed. cit., p. 176.
[283] Nicolae Bălcescu, *op. cit.* Citatele sînt extrase în ordine din pp. 28, 73, 271, 243, 280, 289, 297, 320, 333.
[284] *Cronicile slavo-române*, ed. cit., p. 149—150.
[285] Grigore Ureche, *Letopiseţul*... ed. cit., pp. 195, 197, 203. 204.
[286] Bogdan-Petriceicu Hasdeu, *op. cit.*, pp. 273, 337, 346, 264, 267.

Scanned with OKEN Scanner

[287] *Ibidem*, p. 348.
[288] Miron Costin, *op. cit.*, p. 13.
[289] Nicolae Bălcescu, *Opere*, I, ed. cit., p. 343—344.
[290] Grigore Ureche, *op. cit.*, p. 172—187.
[291] Alexandru Piru, *Istoria literaturii române*, I, Ed. Didactică, 1970, p. 24—26. Textul respectiv în *Cronicile slavo-române* p. 207.
[292] Bogdan Petriceicu Hasdeu, ed. Mircea Eliade, II, *Filosofia portretului lui Vlad Țepeș*.
[293] *Cronicile...*, p. 147.
[294] Grigore Ureche, *op. cit.*, p. 189—194.
[295] Liviu Leonte, *Constantin Negruzzi*, Ed. Minerva, 1980, (Universitas), p. 145—149.
[296] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 625, 323, 324, 329.
[297] Miron Costin, *op. cit.*, p. 155, 173, 202, 207.
[298] Gheorghe Asachi, *op. cit., (Scrieri literare)*, II, p. 5—30.
[299] Amănunte în Paul Van Tieghem, *op. cit., (Le romantisme...) L'ancienne poésie scandinave*, ed. cit., p. 76—81.
[300] Paul H. Mallet, *op. cit., (Introduction)*... p. 47. (trad. ns.).
[301] *Ibidem*, p. 67 — trad. ns.
[302] *Ibidem*, p. 93 — trad. ns.
[303] Johann G. Herder, *Scrieri*, op. cit., p. 44.
[304] *Ibidem*, p. 50.
[305] Johann G. Herder, *Anthologie* de Émile Bréhier, *Renaissance de livres*, f. a., p. 64, 76. (trad. ns.).
[306] Doamna de Staël, *Scrieri alese*, ed. cit., p. 296.
[307] *Ibidem*, p. 300—301.
[308] *Ibidem*, p. 386.
[309] Ion Heliade-Rădulescu, *Critica literară*, ed. cit., p. 92.
[310] *Ibidem*, p. 249—250.
[311] George Ivașcu, *op. cit., (Din istoria...*, I), p. 387—388, 392.
[312] *Ibidem*, p. 484—486.
[313] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. cit., I, p. 413.
[314] *Curierul românesc*, 14 XII. 1845, nr. 91, p. 363—364.
[315] Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Ed. Minerva, 1971, p. 207—208.
[316] Elena Tacciu, *Trei poeți preeminescieni*, ed. cit., (cap. *Metafizica muntelui).*
[317] Adrian Marino, *Ossianismul românesc. Schiță introductivă*, *Revista de istorie și teorie literară*, 2/1978, p. 184—185.
[318] Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 345.
[319] Vom folosi prelucrarea românească, foarte meritorie, *Mituri și legende germanice*, I—II de Mihai Isbășescu, Ed. Minerva, 1977. Aici v. I, p. 3—4.
[320] *Ibidem*, I, p. 7.
[321] *Ibidem*, p. 184—185.

Scanned with OKEN Scanner

[322] *Ibidem*, p. 16—17.
[323] *Ibidem*, p. 183.
[324] *Ibidem*, p. 15.
[325] *Ibidem*, p. 37—38.
[326] G. Călinescu, *op. cit.*, I, p. 413.
[327] *Mituri și legende*... I, p. 104.
[328] *Ibidem*, p. 49.
[329] *Ibidem*, p. 45, 51.
[330] Georges Dumézil, *Mythes et Dieux des germains*, E. Leroux, Paris, 1939, (Cap. *Liqueurs et beuveries).*
[331] *Mituri*, I, p. 54.
[332] *Ibidem*, I, p. 9—10, 47, 48—49.
[333] *Ibidem*, p. 56—57.
[334] *Ibidem*, p. 21.
[335] Ion Heliade-Rădulescu, *Curs întreg*... (III, 1870, *Ossianice)*
[336] În George Ivașcu, *op. cit.*, p. 554.
[337] Grigore H. Grandea, *Fulga*, 1872, Turnu Severin, p. 46.
[338] Ion Heliade-Rădulescu, *Opere*, I, ed. D. Popovici, I, E.F.R., 1839, p. 337—356.
[339] Grigore H. Grandea, *Nostalgia*, Craiova, 1885, p. 204—220.
[340] Textul în traducerea noastră : „Glasul meu rămîne ca un geamăt care hohotește singuratec pe o stîncă dintre apele mării, după ce vînturile au stat. Mușchiul întunecat șuieră acolo, iar marinarul pribegit vede copacii unduioși".
[341] Paul Van Tieghem, *Ossian en France*, Rieder, 1917, *Introduction.*
[342] P. V. Tieghem, *Le romantisme*, ed. cit., p. 81—84 ; lucrarea de mai sus și Philippe Van Tieghem, *Les influences étrangeres sur la littérature française*, Presses Univ., 1961, p. 121—129.
[343] Întrucît în ed. românească citată de Herder, articolul apare fragmentar am folosit Herder, *Anthologie, de Emile Bréhier*, ed. cit., p. 64—76.
[344] Doamna de Staël, *op. cit., Despre literatură*, (p. 337—344).
[345] Adrian Marino, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 27, 2, 1978, pp. 173—187.
[346] *Ibidem*, p. 185.
[347] Radu Ionescu, *Scrieri alese (Restitutio)* ed. D. Bălăeț, Ed. Minerva, 1979, p. 25.
[348] Ioan Heliade-Rădulescu, *op. cit.*, p. 15.
[349] Adrian Marino, *art. cit.*, p. 171.
[350] Ion Heliade-Rădulescu, *op. cit.*, p. 11 și urm.
[351] *The Poems of Ossian*, ed. cit., I, p. 92 : „mulți sînt barzii mei, O, Carthon ! Coboară cînturile lor spre timpii viitori. Copiii din acele vremi vor ști de gloria lui Carthon ; pe cînd în jurul înflăcăratului stejar ei asculta-vor cînturi din vechime". (trad. ns.).

Scanned with OKEN Scanner

[352] *Ibidem*: „Dar gloria mea va dura, crescînd ca un stejar din Morven, ce-și întoarce fruntea măreață spre furtună și triumfă în blestemul vîntului!" (trad. ns.).

[353] Costache Stamati, *op. cit.* ed. de Ion și Rodica Rotaru. *Note*, p. 506—507.

[354] Motivul harpei în Elena Tacciu, *Trei poeți preeminescieni*, ed. cit.

[355] Paul Diel, *op. cit.*, p. 29—30.

[356] *Ibidem*, p. 39.

[357] René Wellek, *Istoria criticii europene moderne*, I, ed. cit. p. 148.

[358] Jean B. Salgues, *De la littérature des hebreux, ou des livres saints*, Paris, Dentu, 1825, p. 2.

[359] Ion Heliade-Rădulescu, *Biblicele sau notiții historice, philosophice, religioase și politice asupra Bibliei*, Paris, Prève, 1858, p. I.

[360] Nicolae Bălcescu, *Opere*, ed. cit., p. 318. Sensul adjectivului, „liberale" este probabil medieval (vezi „arte liberale") adică sinonim cu „frumoase".

[361] Mihail Kogălniceanu, *Opere*, ed. cit., II, p. 386.

[362] Atanasie Marienescu în *Albina* 8/1873, nr. 86—87.

[363] Paul Diel, *op. cit.*, p. 41—43.

[364] Nicolae Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, Ed. Enciclipedică, 1974, p. 51—52.

[365] *Ibidem*, p. 74.

[366] John Milton, *Paradisul pierdut*, Ed. Minerva, 1972, trad. A. Covaci.

[367] Sören Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, Gallimard, 1969, p. 46—48.

[368] *Ibidem*, p. 48—58. *(trad. ns.).*

[369] În temă, teoretic, foarte interesantele lucrări: Gabriel Liiceanu, *Tragicul*, Ed. Univers, 1975, și Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică*, Ed. Cartea românească, 1978.

[370] Ion Heliade-Rădulescu, *Curs...* II, ed. cit., p. 64 și 29.

[371] Toate citările din *Anatolida. Imnul creațiunii* sînt extrase din Ion Heliade-Rădulescu, ediția D. Popovici, *Opere*, I, p. 357—397.

[372] G. Călinescu, *Avatarii Faraonului Tlà*, ediția D. Vatamaniuc, Ed. Junimea, Iași 1979, p. 24—26.

[373] *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Laffont, 1969, („Diable"); idem în *Dictionnaire des personnages*, Paris, Bompiani, 1970.

[374] Nicolae Cartojan, *op. cit.*, p. 52—53.

[375] Iacob Böhme, *Mysterium Magnum*, trad. N. Berdiaeff, Paris, 1945, p. 240—245.

[376] John Milton, *op. cit.*, ed. cit. tălmăcirea Aurel Covaci.

[377] Elena Tacciu, *Mitologia romantică*, ed. cit. (Cap. *Mitul îngerului căzut* și ADDENDA respectivă).

Scanned with OKEN Scanner

[378] Alexandru Macedonski, *Opere*, II, *(Teatru)*, E.F.R., 1939, ed. T. Vianu, *Note*, p. 487.

[379] Ion Heliade-Rădulescu, *Biblicele sau notiții...*, ed. cit., p. 147.

[380] Dan Grigorescu, *Shakespeare în literatura română modernă*, Ed. Minerva, 1971, p. 16.

[381] *Histoire des littératures*, 2, (Pléiade), Paris, 1957, p. 385—386 (trad. ns.).

[382] Pierre Labracherie, *Parisul literar în veacul al XIX-lea*, Ed. Univers, 1974, p. 33—34.

[383] Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 13.

[384] Johann G. Herder, *op. cit.*, p. 69—73.

[385] Doamna de Staël, *op. cit.*, p. 349.

[386] Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Bossange, 1823, p. 44—54.

[387] *Athenäum*, *Auswahl*, Reclam, Leipzig, 1978, p. 189.

[388] Georg Wilhelm Hegel, *Despre artă și poezie*, BPT, 1979, II, p. 335.

[389] René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, I, *ed. cit.*, p. 238.

[390] Victor Hugo, *op. cit.*, p. 259, (trad. ns.).

[391] Thomas Carlyle, *Eroii...*, ed. cit., p. 145.

[392] Doamna de Staël, *op. cit.*, p. 350.

[393] Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, E.P.L.U., 1965, p. 513.

[394] Stendhal, *op. cit.*, p. 51.

[395] Victor Hugo, *op. cit.*, p. 265.

[396] Georg Wilhelm Hegel, *op. cit.*, p. 326.

[397] René Wellek, *op. cit.*, II, p. 79.

[398] Spre încredințare dăm în original și fragmentul citat mai sus: „les oiseaux chantent, les buissons verdissent, les coeurs aiment, les âmes souffrent, le nuage erre, il fait chaud, il fait froid, la nuit tombe, le temps passe, les fôrets et les foubles parlent, le vaste songe éternel flotte. La séve et le sang (...) tout cela est sur Shakespeare et dans Shakespeare, et, ce génie étant la terre, les morts en sortent", (p. 105—106). Hugo, *op. cit.*

[399] George Ivașcu, *Din istoria...*, p. 208—209.

[400] *Ibidem*, p. 486.

[401] *Familia*, 1866, nr. 13, p. 145—148.

[402] Adrian Marino [M. Adrian], *Shakespeare văzut de clasicii noștri*, *Steaua*, 9/1964, p. 24.

[403] Radu Ionescu, *Scrieri alese*, Ed. Minerva, 1974, p. 389.

[404] Ion Heliade-Rădulescu, *Critica literară*, ed. cit., p. 294.

[405] Ion Heliade-Rădulescu, *Opere*, II, ed. D. Popovici, E.F.R., 1943, p. 385.

[406] Louis Reynaud, *Le Romantisme*. Ses origines anglo-germaniques, Armand Colin, Paris, 1926; Albert Béguin, *op. cit.*

[407] Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Scrieri*, v. II, ed. M. Eliade, E.F.R., 1937, p. 13—18.

Scanned with OKEN Scanner

[408] Pantazi Ghica, *Un boem român*, Buc. 1860, p. 6, 22—24.
[409] Titu Maiorescu, *Critice*, I, E.P.L., 1967, p. 16.
[410] Constantin Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, I, E.P.L., 1956, art. *Criticii noștri și „Năpasta"*.
[411] Vasile A. Urechia : *De clasicism, romantism și realism*, (Lectură publică), Buc., 1865.
[412] Marin Bucur, Paul Cornea, Rodica Florea, Stancu Ilin, George Muntean, Teodor Vârgolici, *Reviste literare românești din secolul XIX*, Ed. Minerva, 1970, p. 331.
[413] Mihai Eminescu, *Despre cultură și artă*, ed. cit., *Repertoriul nostru teatral*, p. 145.
[414] Tudor Vianu, *Literatura universală și națională*, E.P.L., 1956.
[415] Alexandru Macedonski, *Opere*, IV, E.F.R., 1946, ed. T. Vianu, p. 91—98.
[416] Tudor Vianu, *Shakespeare și antropologia Renașterii*, ed. cit., *(Literatura universală...)*.
[417] Barbu Ștefănescu-Delavrancea, *Despre literatură și artă*, E.P.L., 1963, p. 207.
[418] George Wilhelm Hegel, *op. cit.*, p. 328—330.
[419] Motivul melancoliei se află dezvoltat de Elena Tacciu, *Mitologie romantică* (1973), cap. *Avatarurile melancoliei*, iar apoi de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu — Cultură și creație* Ed. Eminescu, 1976 (cap. *Motivul melancoliei)*.
[420] Wolfgang Kayser, *Opera literară*, Ed. Univers, 1979. p. 520.
[421] V. Mîndra, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească*, Ed. Minerva, 1973, p. 49.
[422] George Wilhelm Hegel, *op. cit.*, II, p. 326.
[423] ★ ★ ★ *A new Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, 1971. *(Shakespeare the elizabethan dramatist*, by David Bexington).
[424] George Ivașcu, *op. cit.*, p. 636—641, după *Lumina*, 1862, nr. 6.
[425] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 145—146.
[426] Alex. Gr. Șuțu, *Geniul și talentul în artă*, (Conferință), Iași, Goldner, 1881, p. 38.
[427] Marin Bucur, *Documente inedite din arhivele franceze privitoare la români în secolul al XIX-lea*, Ed. Acad., 1969, p. 130—131.
[428] Mihai Eminescu, *Opere*, IV, ed. cit., p. 127—151.
[429] Interesant că drama citată a lui N. Istrati — de ținută modestă, pe lîngă invinuirea lui Mihu de a o fi sedus pe Victoria discutată într-un fel de senat moldav (situație din *Othello)*, concentrează toate modelele preromantice și timpurii romantice. Se cîntă, à la Volney și după Cârlova și Gr. Alexandrescu, melancolia ruinelor cetății Baia. Victoria vrea să-l urmeze pe Mihu „schimbată-n haine sub nume de păstor" (Ossian) ; se face o meditație despre morminte, „productul trecătoarei viețe ome-

Scanned with OKEN Scanner

nești" (Young — Gray), iarăși Victoria cîntă moartea ființei iubite care face lumea pustie (Lamartine). Descîntecul folcloric și ghicitul în bobi aduce celălalt model autohton — folclorul.

[430] Gheorghe Asachi, *Opere*, ed. cit., p. 510.

[431] Dan Grigorescu *op. cit.*, p. 109—111 și Zoe Dumitrescu-Bușulenga *Limbă și literatură*, 6/1962 vin cu argumente orientate similar.

[432] Ileana Verzea, *Byron și byronismul în literatura română*, Ed. Univers, 1977.

[433] Elena Tacciu, *Trei poeți... (op. cit.)*.

[434] Considerat romantic reprezentativ, Byron refuză cf. lui Heliade să urmeze servil sau după tipic „regulele lui Aristotel și Horațiu", inaugurînd particularul și naționalul, căci „fiecare studiu își are biografia sa, fiecare popol istoria sa". În Ion Heliade-Rădulescu, *Critica literară*, ed. cit., p. 251.

[435] Un amendament privind bibliografia Ilenei Verzea: lucrarea lui P. Quennell — *Byron în Italy* (London, 1941) pe care am consultat-o, nu se înscrie în „studierea relațiilor Byron — literatura italiană" (p. 216), ci este o simplă *evocare biografică* a perioadei italiene din existența poetului.

[436] Ion Luca Caragiale, *Opere*, V, ed. Ș. Cioculescu, E.F.R., 1938, p. 274—275.

[437] Victor Hugo, *Legenda secolelor*. Antologie și traducere de Ionel Marinescu, E.P.L., 1969.

[438] Marin Bucur, *Documente inedite...*, ed. cit., din 24 II 1870.

[439] Jean-Pierre Richard, *Études sur le Romantisme*, Pierres Vives, Seuil, 1970.

[440] Desigur, problema influenței lui Hugo rămîne deschisă în urma acestor punctări; amploarea ei reclamă o monografie depășind cu mult în sens pozitiv intențiile lui N. I. Apostolescu, cel ce vorbea de „oeuvres franco-roumains" (!). Chiar și traducerile sînt extrem de bogate, amplificîndu-se spre sfîrșitul secolului trecut după C. Negruzzi în epoca „Junimii" (P. V. Grigoriu, V. Pogor, I. Negruzzi, N. Volenti, A. Lahovary); la *Familia* traducător este chiar I. Vulcan, la *Revista contemporană* din Hugo traduce Ciru Economu, la *Literatorul*, Cincinat Pavelescu, pînă la I. M. Rașcu și D. Naum. Considerăm remarcabilă, astăzi, traducerea lui Ionel Marinescu pe care am folosit-o.

[441] Eugen Simion, *Dimineața poeților*, Ed. Cartea românească, 1980, p. 123.

[442] Apud G. Ivașcu, p. 582.

[443] Jean-Jacques Rousseau, *Pages choisies*, Colin, Paris, 1920, p. 356, 352.

[444] Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Ed. Minerva, 1971, p. 18—19.

[445] Paul Bénichou, *Le temps des prophètes*, ed. cit., p. 11.

[446] Dim. Popovici, *„Santa Cetate"...*, ed. cit., p. 7.

[447] Dim. Popovici, *Ibidem*, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

[448] Paul Cornea — Mihai Zamfir, *Gîndirea românească...*, ed. cit., I, p. 49—62.

[449] Paul Cornea, *Ibidem*, p. 310.

[450] Paul Cornea, *Ibidem*, p. 310—319.

[451] Paul Cornea, *Regula jocului*, Ed. Eminescu, 1980, glosează extrem de interesant pe marginea termenului *(Cuvîntul „popor" în epoca pașoptistă — sinonimii, polisemii și conotații).*

[452] Paul Cornea — Mihai Zamfir, *op. cit.*, II, p. 119.

[453] Jules Michelet, *L'histoire universelle*, Paris, Hachette, 1837.

[454] Jules Michelet, *Le Tableau de la France*, „Belles Lettres" Paris, 1833.

[455] Toate citările se fac după *Goethe, Faust*, I, II. În românește de Lucian Blaga, E.P.L., 1962.

[456] Ion Roman, *Ecouri goetheene în cultura română*, Ed. Minerva, 1980.

[457] Apud George Ivașcu, *op. cit.*, p. 364.

[458] Ion Roman, *op. cit.*, p. 120—121. Receptarea gîndirii germane ca și a literaturii ei trecuse însă certificatele prestigiului francez ale Doamnei de Staël *(Despre Germania)*, ale lui Victor Hugo în *Le Rhin* și *William Shakespeare (Les Génies)*, prilejul precizărilor noastre anterioare privitoare la paternitatea lui Heliade. Prin urmare, exaltările în invocarea acestei „Indii a Occidentului", a „negurei sacre" a lui Kant, Herder, Hegel, Goethe, a mitologiei Nordului, a unui suflet german „imens înnorat și plan de stele", culminînd în muzica lui Beethoven (ed. A. Sasu, p. 92—94) reprezintă rînduri traduse din Hugo. Jules Michelet în *Introducerea* sa la *Istoria universală (ed. cit.)* folosise întîiul aceeași sintagmă, *„l'Inde en Europe*, vaste, vague, flotante et féconde, comme son Dieu, le Protée du panthéisme" (p. 48). Consecințele receptării inclusiv schopenhauriene fuseseră la vremea lor, descoperirea hinduismului, a *Veddelor*, a budismului, alte izvoare mai ales eminesciene. Aici există lucrarea substanțială a lui Amita Bhose, *Eminescu și India*, Ed. Junimea, 1978, iar în privința lui Schopenhauer, opera critică a lui Liviu Rusu *(Emintscu și Schopenhauer, De la Eminescu la Lucian Blaga*, Ed. Cartea românească, 1981 și *Scrieri despre Titu Maiorescu*, ed. cit.). Din aceste motive la care se alătură și precizări disiminate în întreaga *Poetica* ni s-a părut îndreptățit să renunțăm la trasee ce ar încărca și așa masiva secțiune a „modelelor". O altă sugestie ar fi, evident, *Novalis-Eminescu*, deja obiect al unor mici studii existente în Vl. Streinu, Al. Philippide, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Ion Constantin, un altul *Eminescu-Schiller*. Menționăm în temă noua și utila monografie a lui Vasile Voia, *Novalis*, Ed. Univers, 1981.

[459] Ricarda Huch *op. cit.* și Edgar Papu, *Existența romantică*, Ed. Minerva, 1980.

[460] Novalis, *Discipolii lui Sais. Heinrich von Ofterdingen*. Ed. Univers, 1980, p. 87. Remarcăm, în prefața semnată de Viorica Nișcov, o strînsă configurare a chestiunii.

Scanned with OKEN Scanner

[461] Dim. Popovici, în *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu*, (ed. cit.) menționează influența directă a lui Schlegel și a germanilor, pe lîngă Aimé Martin, Pierre Leroux.

[462] Toate citările din Pitagora sînt extrase din excelenta antologie *Filosofia greacă pînă la Platon*, Ed. Științifică, 1979, v. II, p. 5—133.

[463] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, cap. I *(Modele cosmologice).*

[464] *Filosofia greacă...* p. 349—350.

[465] Am utilizat o sinteză, Gershom Scholem, *La Kabbale et sa symbolique*, Payot, Paris, 1975, care are darul de a oferi extrase într-un domeniu puțin accesibil ca bibliografie. Traducerile ne aparțin.

[466] Gershom Scholem, *op. cit.*, p. 67—69.

[467] Elena Tacciu; *Eminescu. Poezia elementelor.* (V *Focul. Lumina* (p. 290—300).

[468] Hans Robert Jauss, *Istoria literară ca provocare a științei literaturii* (Fragmente), p. 159, *Viața românească*, 10/1980, *Caiete critice* nr. 4.

[469] Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, Ed. Minerva, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

L'auteur s'est proposé de dégager les formes du romantisme roumain d'un horizon comparatif, par l'étude des archétypes, dans la conviction que la méthode classique de l'accumulation de monographies peut être améliorée par un examen du courant dans son éclairage organique, spécifique. Ce premier tome de la présente étude, composé de deux livres, vise par conséquent à analyser le romantisme national roumain en corrélation avec les séries historiques et esthétiques européennes. Pour cette histoire des formes, il a fallu faire appel également à la synthèse du synchronisme — dans l'acception d'Eugen Lovinescu — et de la diachronie, ainsi que l'a préconisé par exemple Gérard Genette, dans *Poétique et histoire (Figures),* ou Erwin Panofsky, dans ses exégèses. Il est vrai que le présent essai reporte cette tentative sur un courant extrêmement structuré et structurant, tel que nous apparaît aujourd-hui le romantisme.

Malgré l'existence d'une monographie fondamentale (Paul Cornea, *Originile romantismului românesc),* qui a défriché les motivations socio-culturelles, les conjonctures historiques et les stades d'évolution du romantisme roumain, l'importance des connexions européennes de celui-ci nous a obligé d'aborder le problème sur le plan psycho-sociologique : un plan psycho-sociologique dans le sens génétique, en vue de définir une *anthropologie romantique* (Livre I-er, *Psycho-sociologie).* Au centre du psychisme de type romantique nous avons, tout naturellement, placé l'archétype de la Révolution française de la fin du XVIIIe siècle, qui a servi de modèle à tous les mouvements nationaux

Scanned with OKEN Scanner

du XIXe siècle et donc, aussi à la révolution de 1848 des pays roumains. C'est là un fait bien connu. Ce qui nous intéresse, ce sont les formes concrètes que suggère un examen comparatif. Dans le cadre de la mentalité européenne du temps, celles-ci sembleraient être : l'axiologie de la révolution, sa mise en valeur esthétique (J. Michelet, N. Bălcescu, C. A. Rosetti), la religion du Peuple, seul capable de réaliser la rédemption sociale et nationale, le culte des „catastrophes" dans le sens de Spengler, d-où l'allégorie symbolique — si fréquente dans les textes historiques, dans la presse et dans la poésie — du volcan (J. Michelet, M. Eminescu, *Memento mori).* L'étude comparée des épopées révolutionnaires met également en lumière la prolifération des tribuns du type messianique, héros du romantisme vécu (Napoléon, N. Bălcescu, C. A. Rosetti, Heliade, Boliac, Catina). Les révolutions tant françaises que roumaine sont, de même, marquées par un langage commun, la rhétorique révolutionnaire : discours, proclamations, articles, journaux, correspondance instaurent un style incontestablement romantique, utilisé par Michelet, Quinet, Lamartine, Hugo, Bălcescu, Bolliac, Catina, C. A.Rosetti et plus tard par Eminescu, puis par Iorga. Comme phénomènes particuliers roumains, on relève l'importance du rôle des petits et des moyens boyards dans les mouvements sociaux, le côté oriental et archaïque des coutumes sociales, mais aussi des formes du langage, l'instauration comme modèle historique de l'État daco-romain et, comme héros, soit des voïévodes providentiels, soit des grands haïdouks. De tels éléments soulignent la dialectique du processus, sans annihiler, certes, pour autant les traits nationaux spécifiques.

La seconde section de la première partie a pour sujet le psychisme du héros romantique, tel qu'il ressort des oeuvres de Thomas Carlyle et qu'il est caractérisé dans la présente étude par deux modèles d'existences romantiques : Napoléon et Byron. La vocation de l'aventure existentielle, y compris la lutte armée pour les causes généreuses de la liberté nationale et sociale, la malédiction par l'exil, un amour fatal et la maladie (de préférence la phtisie), un messianisme égolâtre dont dérive le complexe de la Couronne, réelle au symbolique (l'Oeuvre, les proclamations, discours, etc.), la religion de la gloire revêtent, selon les cas, la forme de l'extraversion ou de l'introversion. Le chapitre *Héros romantiques* vient à l'appui de ces donnés du psychisme romantique par les destinées individuelles, le plus sou-

Scanned with OKEN Scanner

vent tragiques, des personnages messianiques roumains : historiens, tribuns de la révolution, journalistes, philologues et bien sûr — les plus nombreux — poètes. L'auteur décrit successivement les existences du tragique Nicolae Bălcescu, du frénétique C. A. Rosetti (les deux principaux chefs de la révolution de 1848), des poètes Cezar Bolliac et Ioan Catina, des muses du temps : Elena Negri, la bienaimée de Vasile Alecsandri, Maria Rosetti, l'épouse du tribun exilé, Veronica Micle, le grand amour mythisé de Mihai Eminescu ; il définit le destin de ce poète absolu, mais néanmoins romantique : l'hypostase du génie total, représentée par Bogdan-Petriceicu Hasdeu ; celle de la royauté de la poésie, par Alexandru Macedonski ; finalement, un avatar de la révolution de 1848, dans la personne de Nicolae Iorga. Si le psychisme générique du temps peut être caractérisé par l'aventure tragique, les destins des romantiques roumains apparaissent comme tout aussi spectaculaires : Bălcescu, Elena Negri, Ioan Catina meurent jeunes de phtisie ; Cârlova, Sihleanu, Veronica Micle, de maladies mystérieuses et fatales ; Gr. Alexandrescu, M. Eminescu, Hasdeu, dans la folie. Les bien portants aspirent à la gloire conférée par la sublime phtisie (C. A. Rosetti, Macedonski, N. Iorga), par la détention ou l'exil (Bolliac), par une vie de haïdouk dans les Carpates et la mort sur le champ de bataille (Bălcescu, C. A. Rosetti). Dans le chapitre final, *Structure du moi,* l'auteur étend la typologie décrite au-delà de la durée du courant en cause, jusqu'après 1900, par la personnalité du dernier grand romantique, Nicolae Iorga. La documentation de ses biographies exemplaires, qui tent aussi à des configurations stylistiques, est assurée par des citations de lettres, mémoires, proclamations, articles, discours.

A la lumière de cette spécificité, c'est le révolutionnaire de 1848 qui apparaît comme l'archétype du tribun roumain, modèle illustré par Bălcescu et C. A. Rosetti, ces „visionaires sacrés" promus au rang de mythe par les générations qui ont suivi — Eminescu, Hasdeu, Macedonski, Iorga. Le révolutionnaire de 1848 est un extraverti (du moins dans l'hypostase du romantisme valaque) d'une émotivité hypertrophique, qui se traduit par une propension avouée aux larmes, déclenchées par des stimuli majeurs, mais aussi mineurs (le journal de C. A. Rosetti est typique pour cette tendance). Les „figures" centrales de son esprit sont la révolution et la nation, avec lesquelles il s'identifie. Il se complaît dans des conjurations qui rapellent celles des corbonari

Scanned with OKEN Scanner

et des francs-maçons, les cabales universelles, les fatalités insurmontables, les maladies fatales, l'éros damné, eu un mot dans les „orages" du destin romantique. Le complexe — avoué ou non — de la royauté coexiste avec la volupté du discours et du journalisme déchaîné (Heliade, Bolliac, Catina, Eminescu, Macedonski, Iorga).

„L'horizon de l'attente" *(Erwartungshorizont),* le terme central de H.-R. Jauss — préfiguré par E. Lovinescu dans des expressions comme „fonds idéologique synchronique" ou „un terrain préparé par cet état d'esprit général du siècle" — s'applique ainsi à l'anthropologie roumaine romantique, en corrélation spécifique avec la mentalité révolutionnaire européenne. Le tome II de la présente étude, *Poétique,* s'est proposé d'établir, en vertu du même principe comparatif, l'exégèse de la prise de conscience d'une esthétique romantique roumaine et puis, sur le plan monographique, celle de la réception de *modèles* communs au romantisme européen. Le chapitre *En l'absence d'un manifeste romantique* (le romantisme national ne possédant pas de textes uniques de programme) enregistre l'évolution de la poétique synchrone avec le courant, malgré son décalage (1821—1910, y compris le mouvement du „Semănătorisme"), compensé par des moments d'anticipation en 1820 (Barbu-Paris Mumuleanu), de prise de conscience vers 1848 (C. Bolliac), de reconsidération analytique (Radu Ionescu, Mihai Eminescu), d'apparente négation après une phase de ralliement, transférée avec ferveur dans les profondeurs de l'oeuvre (Titu Maiorescu, Alexandru Macedonski, C. Dobrogeanu-Gherea, N. Iorga). La trichotomie définie par Wellek — une poétique de la nature, du lyrisme et du style (métaphore, symbole, mythe) —, appliquée à ces textes dans leur diachronie, met en relief leur structure romantique. Des lectures comparatives établissent des analogies certaines avec la série allemande (Herder, Goethe, les frères Schlegel, Novalis, Hegel, Schopenhauer — également sur le plan diachronique), assimilées par l'intermédiaire des auteurs français (Mme de Staël, Hugo), dont l'impact à l'époque initiale du romantisme (celle de 1848) a été décisive. Même les *modèles* anglais et allemands sont connus par l'intermédiaire des traductions françaises : Byron (Pichot), Goethe (Nerval), Milton (Chateaubriand). Quant aux romantiques français, ils sont lus dans le texte et ne sont traduits que dans le but de démontrer la compétitivité sur le plan esthétique de la langue roumaine. Parallèlement à

Scanned with OKEN Scanner

l'intégration de la poétique européenne du temps, la diachronie de ces textes en révèle la richesse intérieure, depuis les formules enthousiastes en faveur de la nouvelle littérature (Bolliac) jusqu'à la dialectique contenu-forme (Eminescu, Maiorescu, Macedonski). En ce qui concerne la hiérarchie romantique des genres, la génération de 1848 clame la primauté de la poésie, tandis que la génération de „Junimea" en fait l'herméneutique. Ni l'„émotionnalisme" (le terme est de Wellek), ni la tendance à faire dériver le beau de l'Idée (selon Platon-Hegel-Schopenhauer) ne contreviennent au civisme patriotique à nuance messianique et au socialisme utopique du romantisme national. La spécificité culturelle-esthétique elle-même, dérivée du folklore, précise au cours de cette étape ces conceptions dont Herder constitue la source. Eminescu parle même „des tropes d'une nation agraire" et de son fonds ethnico-mithyco-historique. La nuance classique du romantisme roumain, à l'exception d'Eminescu, se rapproche des formes littéraires du romantisme français.

Les archétypes repères pour l'ensemble du romantisme — mythologies, auteurs des siècles passés ou préromantiques (mythologies nordiques, la Bible, Shakespeare, Ossian, Goethe, Rousseau, Chateaubriand) ou contemporains (Byron, Hugo, Lamartine) deviennent en égale mesure des *modèles du romantisme national*. La carrière de ces derniers constitue le sujet de la partie la plus massive de l'étude, *Modèles culturelles et littéraires*, précédée de petites monographies traitant des deux découvertes roumaines originelles, *la mythologie et le folklore roumains*, d'une part, l'*histoire nationale* (les *Chroniques)*, de l'autre. Par ces deux modèles, le romantisme national vise à démontrer l'existance d'un *corpus* folklorico-historique primordial pour la littérature évoluée. La *vertu* (selon Herder) de la naïveté fruste par rapport à la stérilité livresque, l'exaltation de la *doina* (variante roumaine de la complainte) comme genre lyrique spécifique, cultivé par Alecsandri et, à un degré supérieur, par Eminescu, puis par Goga, le berceau mythique du passé et de la ruralité expliquent le pont jeté par la poétique romantique vers sa dernière hypostase, le „sămănătorisme" de Iorga et vers l'„expressionnisme", nullement négligeable, de Lucian Blaga.

L'histoire nationale, autre voie de „roumanisation" du romantisme, offre le mythe du Chroniqueur en tant que héros (Miron Costin, pour le génération de Bălcescu et jusqu'aux „sămănătoristes"), ainsi que, à un moindre degré, celui de l'histo-

Scanned with OKEN Scanner

rien selon la typologie de Michelet (Bălcescu, Hasdeu). La poétique romantique du *document* offert à une imagination colossale, la frénésie de sa découverte et de sa publication (Kogălniceanu, Bălcescu, Iorga), voire des falsifications pour une noble cause (la *Chronique de Huru*, mythisée chez Asaki, Vasile Bumbac, Eminescu) convergent vers l'invocation d'une époque idéale, celle par exemple de la chevachée de Dragoș (le fondateur de la Moldavie) et de la dynastie maudite des Mușatini (le drame éminescien : *Bogdan-Dragoș, Mira).* Dans leurs lectures, nos romantiques interprètent les *Chroniques* de la Moldavie et de la Valachie dans le sens d'une anthropologie à archétypes, où ils découvrent des héros marqués d'un destin, des génies, des titans souvent sataniques. Hasdeu se lance même dans une physiologie des „bâtards" maudits de la dynastie des Mușatini au XVIe siècle. Ainsi Ștefăniță, l'indigene petit-fils d'Etienne le Grand, devient un héros maudit dans les drames d'Eminescu, de Delavrancea et de Iorga ; Petru Rareș, le voïévode pêcheur, le héros d'Asaki, de Hasdeu et d'Eminescu ; les voïévodes Ioan le Terrible et Vlad l'Empaleur, héros chez Hasdeu ; Michel le Brave, chez Bălcescu et Iorga. Le sanguinaire Lăpușneanu, les aventuriers couronnés Răzvan et Despot illustrent de même le romantisme national, cependant que les deux mythes de la royauté solaire, Etienne le Grand et Michel le Brave, sont les fruits, aussi romantiques l'un que l'autre, des lectures de documents entrepris par Eminescu, Delavrancea ou Sadoveanu. Dans le mythe, éclairant nos origines, de la Dacie, la frénésie patriotique s'unit chez les auteurs à l'obsession majeure des Héros, à travers tout le siècle dernier, de Bolliac à Sadoveanu. En ce qui concerne sa typologie, le héros de notre histoire nationale porte en égale mesure, dans les lectures de nos romantiques, les marques de la malédiction selon Shakespeare, Byron et Victor Hugo.

La section de littérature comparée dans le sens classique, c'est-à-dire celle qui s'attache à la „fortune" des modèles étrangers, comprend les mythologies (scandinaves, biblique), dont les écrivains roumains extraient la théogonie et le gigantisme naturel. Dans le cas des *Edda*, redécouvertes par Herder et par Goethe, puis popularisées chez nous par les essais de Mme de Staël, on enregistre l'intégration d'Odin d'abord dans les exposés de Heliade et de Bolliac sur les „littératures gothiques" (un des syntagmes du temps), puis dans la poésie d'Eminescu, en tant que principe de l'omniscience magique. Non moins digne d'inté-

Scanned with OKEN Scanner

rêt est la transformation du paysage roumain, avec ses vallés paisibles, ses douces collines et ses quelques cimes peu redoutables, en un paysage tourmenté, gothique, sauvage, aux abîmes vertigineux ; les montagnes deviennent des successions de „tours gotiques dans l'azur du ciel" (Bolliac), ou les „voûtes crevées d'une ruine gotique" (Eminescu). Le mer de glace et le Walhalla, espace protecteur souterrain et marin, dérivent chez Eminescu des mêmes mythes nordiques. La lecture romantique de la Bible y découvre une cosmogonie la Gènese, l'Apocalypse, et les paraboles de la rébellion ayant des héros tels Adam, Eve, Caïn Satan, Saül dont la réception s'est faite également par l'intermédiare du *Paradis perdu* de Milton, ainsi que par les légendes des Bogomiles, qui ont connu une circulation intense dans les Balkans, présentes depuis l'*Anatolida* de Heliade jusqu-au *Meşterul Manole* de Blaga. Les poèmes romantiques intermédiaires de Byron, Vigny, Hugo, la traduction de Milton par Chateaubriand renforcent encore l'importance d'émetteux français. Les mythes anthropologiques deviennent pour les romantiques roumains ontologiques, symboles de la chute et de la rédemption, de la rébellion contre la tyrannie du dogme divin. Le couple biblique d'Adam et Eve est reprins dans les couples adamiques d'Eminescu (Dan et Maria, Ieronim et Cezara) ou de Rebreanu *(Adam et Eva)* ; la source biblique recontre la metempsychose. Le Démon, incorporant le mythe ancestral du Sylphe, trouve son expression générale du romantisme chez Heliade et chez Eminescu. Moïse et David deviennent des archétypes du Poète devin ; les Psaumes diffusent une veine lyrique importante jusqu'au-delà du romantisme (Eminescu, Macedonski, Arghezi). La cosmogonie biblique anime la poèsie de la Genèse chez Heliade, les visions sceptiques et apocalyptiques chez Eminescu. La redemption du Démon par l'amour de l'Ange et son antithèse sont des formes bibliques tout aussi fréquentes dans le romantisme roumain.

L'herméneutique ésotérique de la Bible et les *doctrines initiatiques* préchrétiennes, autre modèle introduit chez nous grâce à Heliade, par la filière française (Saint-Martin, Ballanche, Leroux), et à Macedonski, rejoignent les sources primaires allemandes, cultivées par Eminescu, par l'intermédiaire de Goethe, Baader, Novalis, Schelling, Schopenhauer, Swedenborg, Böhme, Paracelse, la *Cabale,* pour retourner finalement au platonisme et au pythagorisme. Chez Heliade, dans ses *Biblice,* apparaissent des notions comme „l'âme du monde", l'anthropomorphisme as-

Scanned with OKEN Scanner

tral, la „musique des sphères", l'esprit épris du corps périssable et par là dégradé ; chez Macedonski surtout, la conjuction des hémisphères et leur vol nuptial. La *Cabale*, et, egalement, les textes de Böhme (la chute dans les abîmes des premiers hommes, la rédemption, les sept hypostases divines), trouve un terrain propice dans le mode imaginaire d'Eminescu, assoiffé du mystère du monde envisagé comme la somme des hiéroglyphes. Ainsi, la Thora, l'allégorie centrale de la Cabale — idée-archétype, essence, noumène — la bienaimée cachée dans les salles du palais magique au-delà du voile translucide — autre symbole initiatique — se laisse deviner dans la Déesse inabordable *(Miron și frumoasa fără corp)* ou dans Schéhérazade, cachée par les rideaux et les voiles des costumes orientaux. Les motifs cabalistiques ne manquent pas nos plus dans la pensée de Heliade, décidément le plus complexe des romantiques prééminesciens. Dans son *Anatolida* on découvre les thèmes suivants : Tohu-Bohu, la chaîne en tant que symbole de l'altérité et de l'unité, l'arbre originel, les Eons, Séphyrote, le mariage cosmique, le Logos génétique, *Deus absconditus*, Lilith la première femme d'Adam, l'Androgyne, l'éros cosmogonique, le „livre du monde". Tout ce symbolisme ésotérique a enrichi le romantisme roumain de nouveaux „signes" des correspondances universelles.

Faust et le dilemme ontologique central, autre modèle universel du romantisme, avec les motifs afférents (la fonction de l'Antiquité, de la science, la vie, la mort, l'amour), sont intégrés dans la phase d'accomplissement esthétique du courant roumain, tandis que l'enfer walpurgique, le pittoresque infernal en marquent les commencements. C'est, évidemment, le premier Faust qui sera le plus prisé, avec ses antithèses nettes entre l'esprit et la matière, entre les élans géniaux et le terre-à terre quotidien, avec son héros que Bolliac considérait déjà comme le représentant par excellence du romantisme. Dans le même sens, un „Junimiste" mineur, Schelitti, dédiait au héros de Goethe une ode où il soulignait le conflit entre le tellurique et l'idéal. Bolintineanu confère à Sorin, le héros d'un poème dramatique byrono-goethien, les attributs de Faust. La fibre sera beaucoup plus complexe sur le plan ontologique chez les héros symboliques d'Eminescu (Andrei Mureșanu, Hypérion, Dionis-Dan, Miron, le Fils d'empereur). Les données de Mephistophélès se retrouvent chez Ruben ou le Démiurge, ou dans les monologues du moi sceptique d'Eminescu. Le démon de la connaissance, l'expérience douloureuse de l'amour

Scanned with OKEN Scanner

charnel, les esprits nocturnes, l'occultisme procèdent chez Eminescu du premier Faust (et indirectement, de Shakespeare). La structure allégorique de Faust II comporte des analogies chez Eminescu dans son dacisme neptunien et montagneux, peuplé d'esprits autochtones, dans l'éros lunaire de Dochia-Dacia (qui correspond au couple Hellade-Hélène de l'antiquité grecque), dans les Mères chtoniennes, dans l'ascension et l'envol de l'âme délivrée et extatique. La polyphonie musicale de certains poèmes éminesciens plus amples dérive également de l'expérience des deux *Faust*.

Le faux *Ossian*, si cher aux romantiques, sera considéré chez nous autant comme le barde des vertus d'antan que comme le prototype du rêveur mélancolique dans une nature lunaire aux rochers désintégrés bordant une mer lugubre. La synthèse de la réception se trouve, assez explicitement, en 1869, dans l'ode du „junimiste" goethien susmentionné. Heliade, d'autre part, dans sa traduction de *Fingal*, transpose en roumain des duels chevaleresques dans une nature aux tempêtes et aux vents terribles, cependant que, un peu plus tard, H. Grandea transforme les *Chants de Selma* en une complainte édulcorée. Le duel des téméraires se retrouvera chez Alecsandri, Bolintineanu, Aleco Russo, Coşbuc. C'est toujours d'un Ossian (lamartinisé) que la Roumanie hérite le motif de la mélancolie sélénaire dans des paysages dépeuplés et l'image du palais uranien d'Ossian (Cârlova, Alexandrescu, Eminescu). Cher nos premiers romantiques la sauvagerie montagnarde se réclame directement du barde écossais (Alexandrescu, Bolliac). Le culte des brumes, leitmotiv du vague à l'âme romantique (Bolliac, Radu Ionescu, Eminescu), la lune virginale glissant dans le ciel de la Dacie antique (Eminescu) sont des éléments ossianiques. Le motif de l'amour porteur de mort, que l'auteur a analysé dans son historicité (*Mitologie romantică*, 1973), celui du barde qui chante sa race et celui, éminescien, de la harpe appartiennent à la même sphère. Les formes du poème en prose et du verset peuvent avoir le même modèle ossianique (chez Bolliac, Russo, Bălcescu).

Shakespeare, en tant que modèle des romantiques roumains, a donné lieu à une analyse que justifie son importance, sur le fond de tableau comparatif de l'adhésion européenne inaugurée par Herder, Lessing, Goethe, Schiller, Tieck, les deux Schlegel, en Allemagne, et continuée en France par Mme de Staël, Stendhal et Hugo, dont la pathétique monographie *William Shakespeare*

Scanned with OKEN Scanner

a été traduite partiellement (le chapitre *Les Génies)* par Heliade. Deux articles-médaillons ont été considérés comme représentatifs pour sa réception roumain, celui de Bolliac (1836) et celui de I. Moldovan (1866) ; la „Junimea" a suivi le mouvement. Tous les auteurs font l'éloge de la force des passions, de la synthèse du tragique et de la bouffonnerie (Hugo), du caractère consétions et du caractère ethnique (notes d'Eminescu). Qulques croquis, quelques „phisiologies" s'évertuent á faire de Shakespeare un héros romantique (Hasdeu) ; l'ode éminescienne *Cărţile* va concentrer toutes les motivations antérieures, Macedonski va de nouveau invoquer les passions, conformément à sa sensibilité d'extraverti romantique. Il est certain que la poésie de Shakespeare s'accordait avec le néoplatonisme d'Eminescu, avec les grands thèmes de l'amour, de la melancolie, et de la folie, auxquels s'est ajoutée l'influence de la philosophie de Schopenhauer. D'autres visions, comme la tension tragique entre l'apparence et l'essence, la vie envisagée comme un mélange de théâtre et de rêve, la sagesse de la folie, l'intégration cosmique de l'individu, le déterminismt astral, le symbolisme lunaire, l'éros thanatique, la nécrophilie, l'amour doublé de haine, le satanisme, la malédiction, le pressentiment de la fin, le thème du double, la folie représentent autant de confirmations de la nature romantique d'Eminescu. Shakespeare en tant que modèle de la dramaturgie romantique — l'idée de Schlegel, reprise ensuite par Hegel — a coïncidé avec le besoin d'un théâtre historique national, réclamé entre autres par Hasdeu. En Shakespeare, les dramaturges romantiques roumains voient une *lecture exemplaire des Chroniques,* obtenue par l'union du patriotisme (sur le plan éthique) et de l'émotion (sur le plan esthétique). Un ouvrage roumain relativement peu connu, *Teoria dramei,* par Iosif Blaga (1899), qui s'appuie sur des exemples pris dans l'oeuvre de Shakespeare, confirme la réception romantique du modèle. Le même chapitre analyse ensuite quelques motifs puisés dans la théâtre de Shakespeare : le dilemme tragique des personnages royaux, balancés entre le destin biologique commun et la gloire de leur rang (symbole de la couronne), dialectique de la psychologie criminelle, obsession du sang versé, dynasties maudites (celle des Muşatini), plaisir de l'intrigue infernale dans le cas des héros scélérats, dégradation du moi éthique ; en un mot la faute tragique. Tous les héros des projets dramatiques de jeunesse d'Eminescu nourrissent des pas-

Scanned with OKEN Scanner

sions shakespeariennes, la mélancolie de la sagesse ou du crime, l'amour de la patrie (Bogdan-Dragoș, Etienne le Grand, Petru Rareș, Decebal). Macbeth, Richard III, parfois sous leur propre nom, s'unissent à des personnages des chroniques roumaines, tels que les voïévods susmentionnés de la dynastie des Mușatini. Ils nourrissent des mélancolies hamlétiennes, un cynisme amoral, des tares physiques ; ils voient des signes de malédiction comme Alexandru Lăpușneanu (Eminescu, S. Bodnărescu) ou Vlad l'Empaleur dans le drame de G. Mavrodollu. De nobles aventuriers comme Răzvan (Hasdeu), des imposteurs truculents comme le prince Despot (V. Alecsandri, Bolintineanu) vivent le mécanisme tragique de la royauté shakespearienne. Les traits spécifiques demeurent le patriotisme d'expression lyrico-rhétorique, le culte de la Moldavie et de la gloire dace, ainsi qu'une démesure délirante (comme dans touts les drames de Delavrances à Iorga), qui prête aux passions shakespeariennes des éclats sataniques à la Byron et un pathos à la Victor Hugo, encore une preuve de l'intersection des modèles.

Parmi les oeuvres du romantisme européen synchrones avec celui de Roumanie, c'est-à-dire postérieures à 1820, celles de France — Byron mis à part — occupent une place prépondérante. Mythe du Héros romantique rebelle et maudit évoqué dans le livre Ier, modèle de poèmes tantôt pathétiques, tantôt désabusés, le poète anglais a été adopté par les révolutionnaires de 1848 en sa qualité d'insurgent et par le romantisme tardif en tant que poète des démythisations ironiques (des traductions massives en prose, d'après Pichot, ont été réalisées par Heliade). Le satanisme de Childe Harold, du Corsaire, de Lara, de Manfred de va pair avec le désespoir de Bolliac, Catina, Radu Ionescu, Sihleanu, Eminescu, Macedonski, qui drapent leurs héros plus ou moins shakespeariens dans les falbalas de Byron et leur prêtent ses cris de désespoir. Une malédiction obscure du „sang", un destin arbitraire, une tare héréditaire, une vieillesse prématurée, l'exotisme, le symbole de la tempête sur mer ou sur les cîmes, le „stigmate de Caïn" sont, dans le romantisme roumain, des motifs byroniens. Le monologue frénétique, échevelé, inspiré aussi de Hugo, persiste dans la littérature roumain longtemps après 1900, témoignant des mêmes lectures auxquelles se sont adonnés tous les hommes de lettres européens nés avant 1900.

Lamartine et *Hugo*, dont la réception a été simultanée — le premier devin viril, écrivain total, théoricien et promoteur

Scanned with OKEN Scanner

du nouveau drame ; le second, poète tendre de la mélancolie dans un espace protecteur — correspondent aux deux registres du romantisme roumain, sthénique et asthénique. C'est l'autorité de Victor Hugo, avec ses célèbres préfaces-manifestes, auquel s'est ajouté le prestige de Mme de Staël, qui a mené à la découverte du drame shakespearien et ce sont ses héros, Hernani ou Ruy Blas, qui donnent le ton des monologues enflammés autour de prégnantes antithèses. Non moins mythisé que Byron grâce à la bataille d'*Hernani*, à son messianisme révolutionnaire et à son exil sous Napoléon III, Hugo jouit, en outre, aux yeux des romantiques roumains, de son prestige de poète devin. Cezar Bolliac fait de lui son mythe personnel et des critiques aussi différents comme facture idéologique que Titu Maiorescu et Dobrogeanu-Gherea, des poètes comme Eminescu le proclament modèle d'anti-classicisme et barde de la liberté. La carrière de la traduction (par Catina, en 1846 et par Stamati, en 1868) du poème *Pour les pauvres* atteste le prestige de sa muse humanitaire, tandis que celles de Negruzzi représentent les modèles unanimement acceptés de sa poésie exotique. Les volumes suivants de Hugo (les *Contemplations* et les oeuvres visionnaires de la fin) ne pouvaient trouver une consonance que dans la poésie d'Eminescu, avec ses évocations douloureuses de la jeunesse perdue dans un cadre paradisiaque et ses grandes cosmogonies. Du point de vue stylistique, la romantisme roumain adopte de la poétique de Hugo l'antithèse autant sur le plan social (le riche et le pauvre) que sur celui de la structure intérieure du poème (cascade d'épithètes, rhétorique solennelle, alternance des rythmes). Quant au drame romantique national, il s'inspirera en grande mesure des drames de Hugo, avec ses héros déclassés aux hautes vertus et à spiritualité royale.

Lamartine, très lu et récité dans l'original, mais souvent traduit aussi (par Heliade, Hrisoverghi, Stamati, Macedonski et les poètes „sămănătoristes" après 1900) a constitué un modèle unanimement accepté. La motivation de cette réception fervente est la rêverie mélancolique du poète dans un espace champêtre plein de cours d'eau, de bois, de coteaux et de vallons, qui suggèrent assez exactement le paysage roumain, relevé par des touches ossianiques, d'où le motif de la vallée que nous avons suivi d'Alexandrescu à Eminescu et Macedonski. D'autre part, la poétique des *Préfaces*, où Lamartine souligne l'importance primordiale de l'émotion, d'où le dilettantisme implicite à toute

Scanned with OKEN Scanner

poésie en tant que genre la („poésie du coeur", les „larmes"), sa limpidité classique, la musique suave de ses vers ont infusé aux lecteurs roumains lettrés de l'époque romantique le désir de composer eux aussi leurs „premières méditations". Lamartine a inspiré la poésie très jeune et ce n'est point par hasard que Ioan Cârlova, mort à 23 ans, a été le plus lamartinien des poètes roumains. Le genre cultivé sous l'influence de ce modèle français a été l'élégie, la méditation (Alexandrescu, Heliade, Cârlova, Catina, poètes de la première moitié du siècle passé).

Non moins important comme modèle littéraire et existentiel a été *Jean-Jacques Rousseau*. Le Moldave Alecu Rusu fait de lui un mythe personnel, au point de modifier même son nom, après un séjour en Suisse, en Russo (ainsi qu'avait fait longtemps avant lui l'écrivain allemand Richter, qui en l'honneur de son auteur préféré se fait appeler Jean-Paul). Héros de la révolution qu'il préfigure et de la libération des sentiments viciés par le code de la civilisation, adepte de la „barbarie" et chantre de la nature, pour ne plus parler de sa revendication de la liberté, c'étaient là pour l'écrivain français autant d'atouts propres à lui valoir l'adhésion du public roumain. La rébellion, la mélancolie, les „mystères" du coeur humain, le sentiment extatique de la nature et de la solitude, ainsi que la forme du roman épistolaire rempli de développements poétiques, furent assimilés par les poètes et les prosateurs dès le début. La sauvagerie montagnarde, le jardin en friche, le lac aux idylles amoureuses, les éternels „transports" renferment une antithèse des plus séduisantes pour une culture aux puissantes racines rurales, à mi-chemin entre la civilisation et la nature. Ainsi voit-on Costaki Conaki, encore vêtu du costume de boyard oriental, fuir les „passions" parmi les rochers ; Mumuleanu rêvait de bois ombreux loin de la corruption du monde civilisé. L'antithèse se poursuit et s'approfondit chez Alexandrescu, Depărățeanu, Sihleanu. Eminescu, véritable usine d'assimilation créatrice des modèles, n'exclut pas celui-ci, dont il accepte l'état naturel, le mythe de l'âge d'or (la Dacie, époque de la „barbarie" nationale), la nature idéale qui annihile l'hypocrisie citadine, le gigantisme des hauteurs. L'antithèse entre le village et la ville, capitale dans le romantisme roumain, deviendra un véritable mot d'ordre pour les „sămănătoristes", survivant jusqu-à Blaga et aux poètes contemporains.

Scanned with OKEN Scanner

Quoique modèle idéologique, l'humanitarisme de l'*Utopie française* a fertilisé le journalisme militant et, en égale mesure, la littérature roumaine révolutionnaire. Le mouvement de 1848 a homologué l'idée de liberté, de progrès, de dignité de la science, de l'art et du génie, ainsi que la foi en un avenir idéal et reconfortant. Les oeuvres de Leroux, Quinet, Michelet, Saint-Simon, Fourier ont laissé des traces évidentes dans la pensée et le style de Ion Ionescu de la Brad, C. A. Rosetti, N. Bălcescu, de même que dans la poésie sociale de Bolliac, Heliade, Macedonski. Le discours du prolétaire communard en l'honneur de l'âge d'or et de la concorde humanitaire dans le poéme d'Eminescu *Împărat și proletar* est une expression typique de cette idéologie. D'autres visions, telles que la calvaire du peuple et sa rédemption dans un avenir fabuleux (les proclamations d'Heliade), l'expérience d'un phalanstére fouriériste par Theodor Diamant, la pitié (des *Misérables)* pour les pauvres pénètrent dans notre littérature sous l'effet conjugué de l'idéologie du socialisme utopique et de la poésie humanitaire d'un Victor Hugo ou d'un Béranger, important modèle lui aussi. Jules Michelet, qui a accrédité dans le romantisme utopique la religion du Peuple souverain et le cosmopolitisme libéral, sans parler du mythe de l'historien-héros, devient exemplaire pour un Bălcescu et un C. A. Rosetti lors de leur exil parisien. D'autres thèmes de l'Utopie, tels que le sacerdoce du poète et de la femme, l'antithèse du riche et du pauvre, la récupération des héros bibliques dans une „hérésie romantique" (Bénichou), la rédemption du rebelle par l'amour séraphique, les ouvertures ésotériques, la glorification de l'ouvrier-martyr continueront à inspirer la poésie roumaine bien au-delà du romantisme.

La chapitre *Structure du recepteur* (symétrique du précédent, *Structure du moi)* comprend les conclusions qui s'imposent au terme de ce passage en revue des modèles formant le lien entre la poésie romantique roumaine — telle qu'elle est définie dans les synthèses mémorables de Pompiliu Constantinescu, Lucian Blaga, Mircea Eliade — et celle européenne. A la lumière de l'étude comparée, le romantisme français apparaît à la fois comme émetteur et comme intermédiaire ; la specificité nationale (à laquelle sera dédié le tome II de l'étude-*Exégèse de l'imaginaire par la critique des archétypes)* révèle ses vertus latentes par le résultat spectaculaire de l'intersection des modèles intérieurs et extérieurs. Leur lecture compa-

Scanned with OKEN Scanner

rative, syncronique, greffée sur les données psycho-sociologiques des créateurs, confère à la littérature roumaine une complexité bénéfique, telle que l'avait discernée Eugen Lovinescu : „... une totalité organique et harmonieuse de qualités ethniques, virtuelles dans la production populaire et réalisées dans la littérature évoluée par des auteurs d'un indiscutable talent, constituant des affirmations catégoriques, à la fois solidaires et différenciées, dans le paysage de la littérature universelle". Pour le romantisme roumain donc, la réception des modèles romantiques européens se situe dans la „série de textes antérieurs" (Jauss). L'imaginaire lui-même devient protéique, s'appropriant le jeu des formes culturelles. On voit apparaître la „sélénisation" ossianique des espaces infinis par la démesure (gothique nordique), les brumes, les vapeurs estompent et poétisent le paysage, la frénésie naturiste (de Rousseau au de Lamartine) ; s'ajoute au sentiment folklorique inné ; la vallé se „lamartinise" elle aussi. La Dacie d'Eminescu „s'hellénise" au contact de *Faust II*, mais concomitamment se „nordicise" par les lectures d'*Edda*, d'où le Walhalla souterrain et marin de *Memento mori*. Des osmoses, d'autant plus spectaculaires que l'on este en présence de la grande personnalité d'Eminescu, se laissent déchiffrer entre les deux sources, intérieure et extérieure ; la mélodie de la „doina" pleine de „dor" s'unit à l'élégie lamartinienne (Cârlova, Mumuleanu) ; le dieu suprême est à la fois Zalmoxes et Odin (Eminescu) ; le Démon romantique est en même temps le Sylphe (Heliade, Alecsandri, Eminescu) et le rebelle biblique, miltonien, goethéen, byronien (Eminescu) ; les fées des contes populaires roumains s'interfèrent avec la Thora cabalistique (Eminescu). La typologie du héros de Shakespeare, Byron, Hugo a pour pendant dans le romantisme roumain certaines hypostases des Chroniques, mais aussi des mythes romantiques comme le brigand (le haïdouk, le tsigane Răzvan de Hasdeu), le génie maudit et le barde (Eminescu), le roi scélérat ou glorieux (Bolintineanu, Eminescu, Delavrancea, Iorga), le rebelle Satan, Caïn ou Saül (Eminescu, Macedonski), le titan de notre histoire nationale, à l'échelle des héros consacrés du romantisme européen (Etienne le Grand, Michel le Brave, Ioan le Terrible, Despot — chez les mêmes auteurs et jusque chez Iorga). Les états se conjuguent également : le „dor" et la mélancolie, par exemple ; les héros souffrent selon le régime des catastrophes spengleriennes ; l'extase est panthéiste, à la

194726

Scanned with OKEN Scanner

manière de Goethe ; la soif de repos est celle de Novalis, l'evasion celle de Rousseau et de Lamartine. Il est à remarquer la lecture „emotionnaliste" (cf. Wellek) des modèles de deux séries (intérieurs et extérieurs), tout et exaltant leur naivete et les passions qui s'y retrouvent, la migration et l'intersection aléatoire des séries aboutit à une stylisation et chez Eminescu à une transgression des formes matérieles. Chez les romantiques roumains la nature oscile, en présence de la mélancolie foncière, entre l'immensité gothique (y compris les motivations patriotiques) et l'espace voilée, intime, appropriée aux moments d'asthénie du moi. Le poète est tantôt barde tendre représenté par Ossian, tantôt grand-prêtre à la manière de Hugo et de Saint-Simon (Bolliac, Heliade, Eminescu, Goga, Iorga). L'antithèse omniprésente dans le style correspond à la vision dichotomique du romantique, qui discerne dans le monde son moi protéique et la matière subordonnée. Les épithètes en cascade, les comparaisons de l'essence et du phénomène n'atteignent la valeur de symbole et de „hiéroglyphe" du mythe, que chez Eminescu, qui absorbe tous les modèles avec la puissance d'assimilation créatrice de la génialité.

L'idée finale de l'étude est que le romantisme roumain, bien qu'ayant bénéficié du riche et fertile horizon du romantisme européen, n'a jamais été une copie servile du modèle, mais représente une synthèse personnelle, nourrie de la sève de sa propre terre. Le volume suivant (et le dernier) du *Romantisme roumain* mettra en lumière ces prémisses par l'analyse structurale, selon la méthode bachelardienne, de l'imaginaire romantique et de la prose du temps, par la définition de sa typologie épico-symbolique, précisant les étapes stylistiques et, en conclusion, la structure de la spécificité nationale, telle qu'elle est déterminée par des tracés à la fois syncroniques et diachroniques.

Traduction par
RADU CREȚEANU

Scanned with OKEN Scanner

De același autor :

MITOLOGIE ROMANTICĂ, 1973
AVENTURA LUI GEORGE GORDON BYRON, 1977
TREI POEȚI PREEMINESCIENI, 1978
EMINESCU. POEZIA ELEMENTELOR, 1979

MOMENTE ȘI SINTEZE

În seria „Momente și sinteze" au apărut :

D. MICU — *„GÎNDIREA" și GÎNDIRISMUL*
DAN HORIA MAZILU — *BAROCUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ DIN SECOLUL AL XVII-LEA*
FLORIN MIHĂILESCU — *CONCEPTUL DE CRITICĂ LITERARĂ ÎN ROMÂNIA, I, II*
ION LUNGU — *ȘCOALA ARDELEANĂ*
ION ROTARU — *FORME ALE CLASICISMULUI ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ PÎNĂ LA VASILE ALECSANDRI*
NICOLAE MANOLESCU — *ARCA LUI NOE. ESEU DESPRE ROMANUL ROMÂNESC, I, II*
OVIDIU BÎRLEA — *FOLCLORUL ROMÂNESC, I*
MIHAI ZAMFIR — *POEMUL ROMÂNESC ÎN PROZĂ*

Lei 26

Scanned with OKEN Scanner